

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Italiana



TESIS DOCTORAL

**La evolución de la idea de naturaleza en el pensamiento de
Giacomo Leopardi a través de dos textos esenciales de la
antigüedad: el "Tratado de lo sublime" de Pseudo-Longino y el
"De rerum natura" de Lucrecio**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristina Coriasso Martín-Posadillo

Directores

**Rosario Scrimieri
Virginia López-Domínguez**

Madrid, 2012

ISBN: 978-84-615-9948-6

© Cristina Coriasso Martín-Posadillo, 2011

**LA EVOLUCIÓN DE LA IDEA DE NATURALEZA EN EL PENSAMIENTO DE
GIACOMO LEOPARDI A TRAVÉS DE DOS TEXTOS ESENCIALES DE LA
ANTIGÜEDAD: EL *TRATADO DE LO SUBLIME* DE PSEUDO-LONGINO Y
EL *DE RERUM NATURA* DE LUCRECIO**

D.ª Cristina Coriasso Martín-Posadillo

Departamento de Filología Italiana

Universidad Complutense de Madrid

Dirección de tesis:

D.ª Rosario Scrimieri

D.ª Virginia López-Domínguez

Universidad Complutense de Madrid

«I fanciulli trovano il tutto nel nulla, gli uomini il nulla nel tutto»

Zibaldone [527]

Ringrazio le mie direttrici, Rosario Scrimieri e Virginia López-Domínguez.

Al Professore Carini, bibliotecario del Centro Internazionale di Studi Leopardiani.

Alla Signora Contessa Anna Leopardi, recentemente scomparsa, e alla Signora Magri, che mi hanno aperto la biblioteca di Casa Leopardi.

Al Professore Gioanola.

Ringrazio la Professoressa Barbolani di Montauto della sua consulenza scientifica.

Rosa Affatato e Valentina Zucchi, amiche collaboratrici.

E soprattutto la fede e pazienza di mio marito, Guillermo.

ÍNDICE

I) INTRODUZIONE.....	11
1. Oggetto della ricerca.....	11
2. Accenni essenziali alla critica: svolta o evoluzione.....	13
3. Idea di interpretazione.....	17
4. Metodologia: la scelta di due testi-chiave dell'antichità e la ricerca di «temi» e «figure».....	21
II) LA NATURALEZA A TRAVÉS DE DOS TEXTOS ESENCIALES DE LA ANTIGÜEDAD.....	29
1) PREMISA INTRODUCTORIA.....	29
2) LA NATURALEZA, LO SUBLIME Y EL SÍMBOLO EN EL <i>PERÌ HÝPSOUS</i> DE PSEUDO-LONGINO.....	33
1. Premisa metodológica.....	33
2. Valor intrínseco del arte: crisis de la retórica y crisis romántica.....	35
3. Caracterización de lo sublime y del genio. Coincidencia con los rasgos del símbolo romántico: intransitividad, intraducibilidad, indecibilidad.....	41
4. Teoría de las cinco fuentes: arte y naturaleza, sublime patético y no patético; la medida cósmica y el <i>colpo d'occhio</i>	53
5. Poesía y filosofía: la contemplación de lo sublime natural como huella de lo divino en el hombre.....	59
6. Otros rasgos del símbolo romántico susceptibles de ser adscritos a la estética de lo sublime: productividad, coherencia, sintetismo.....	65
7. La figura de 'acumulación'.....	69
8. El término 'alegoría' en el <i>Tratado</i> : la figura de 'amplificación'. Genio, academicismo e imitación de los antiguos.....	73
9. Conclusión.....	79
3) LA DOBLE FACIES DE LA NATURALEZA EN LUCRECIO.....	85
1. <i>De rerum natura</i> : síntesis de poesía y ciencia.....	85
2. Las dos almas lucrecianas.....	91
3. La visión del sabio de la naturaleza.....	97
4. Motivos del pensamiento trágico <i>versus</i> ciencia epicúrea.....	109
5. Libro V: historia natural. <i>Res nova miraque mentis</i> : indiferencia de la naturaleza y liberación de la culpa trágica.....	121
6. Libro V: historia humana, crítica del progreso y melancolía.....	125
7. Conclusión.....	131
III) LA FORMACIÓN DE LA IDEA DE NATURALEZA EN GIACOMO LEOPARDI.....	137
1) PREMISA METODOLÓGICA.....	137
2) LA FORMACIÓN DE LA IDEA DE NATURALEZA EN GIACOMO LEOPARDI: LO SUBLIME PSEUDO-LONGINIANO.....	143
1. El <i>Tratado de lo Sublime</i> en el corpus leopardiano. Premisa metodológica: temas y figuras. Elección del corpus.....	143
2. «Cercava Longino (nel fine del trattato del Sublime)...»: Análisis de <i>Zibaldone</i> [21] y demarcación de temas.....	149
3. <i>L'eloquenza vera</i> y <i>L'eloquenza del Pergamo</i> . Naturaleza y libertad.....	163
4. Naturaleza y genio de las lenguas. Naturaleza <i>versus</i> arte.....	171
5. Genio y academicismo.....	181
6. Reelaboración leopardiana de la figura de acumulación: <i>l'accozzamento</i>	187
7. Dialéctica <i>naturalezza-affettazione</i>	197

8. Naturaleza como imaginación y naturaleza como <i>pathos</i> : la condición antigua y moderna de la poesía en relación con la idea de naturaleza..	203
9. Naturaleza como <i>pathos</i> : lo <i>sentimentale puro</i>	235
10. Naturaleza como imaginación: <i>colpo d'occhio</i> . Poesía y filosofía, naturaleza y razón.....	259
11. Sintomática de lo sublime: admiración y sorpresa; <i>divina voluptas</i> y <i>horror</i>	307
12. Pareyson y Otto.....	315
13. Conclusión.....	321
3) LA FORMACIÓN DE LA IDEA DE NATURALEZA EN GIACOMO LEOPARDI: EL <i>DE RERUM NATURA</i> EN EL CORPUS LEOPARDIANO	
1. Lucrecio y Leopardi: la primera recepción leopardiana del <i>Poema</i> : cuestiones críticas.....	331
2. Algunas consideraciones metodológicas.....	341
3. Las escasas menciones a Lucrecio en el <i>Zibaldone</i> . <i>Zibaldone</i> [2307-2312]: etimología de <i>nihilum</i> , <i>nil</i> , <i>nihil</i> , y consecuencias filosóficas.....	343
4. <i>Zibaldone</i> [748]: lugar de Lucrecio en la literatura latina.....	347
5. <i>Zibaldone</i> [640]: Lucrecio renovador de la lengua filosófica.....	357
6. Lucrecio desde la perspectiva católico-ilustrada: comentario a la <i>Dissertazione sopra l'esistenza di un ente supremo</i> (1811).....	359
7. <i>Condanna e viaggio del redentore al calvario</i> (recitado en 1814): «mistero di meraviglia e insieme d'orrore».....	381
8. El interés erudito por la astronomía: <i>Dissertazione sopra l'origine dell'astronomia</i> (1811) y <i>Storia dell'astronomia</i> (1812-13).....	385
9. La notable presencia de Lucrezio en el <i>Saggio sopra gli errori popolari degli antichi</i> (1815).....	391
10. La crisis del año 1819: <i>Ricordi d'infanzia e adolescenza</i>	417
11. El descubrimiento del « <i>solido-nulla</i> » <i>Zibaldone</i> [85]; «usque adeo in rebus <i>solidi nil</i> esse videtur» (Lucrecio L. I, v. 497), y la <i>noia</i>	431
12. Primera y segunda naturaleza: hombre primitivo, civilización, técnica, progreso, deseo y melancolía.....	439
13. De Lucrecio a Leopardi: las <i>Operette morali</i> . Dos operette cósmicas: <i>Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco</i> y <i>Cantico del gallo silvestre</i>	445
14. La naturaleza en un sentido lucreciano-longiniano: <i>Dialogo della natura e di un islandese</i>	475
15. Ecos lucrecianos en el <i>Canto notturno di un pastore errante dell'Asia</i> y en <i>La ginestra o il fiore del deserto</i>	479
IV) CONCLUSIONE.....	525
1. Punto di partenza: le due tendenze della critica riguardo all'idea di natura in Leopardi.....	525
2. Percorso della ricerca: «temi» e «figure» della natura in Longino, Lucrezio e Leopardi.....	533
3. Il sublime longiniano-lucreziano della contemplazione leopardiana della natura.....	543
V) APÉNDICE.....	549
V) BIBLIOGRAFÍA.....	601
1) OBRAS FUENTE.....	601
1.1) OBRAS DE GIACOMO LEOPARDI.....	601

1.2) EDICIONES DEL <i>TRATADO SOBRE LO SUBLIME</i> DE PSEUDO-LONGINO.....	601
1.3) EDICIONES DEL <i>DE RERUM NATURA</i> DE LUCRECIO.....	602
1.4) OTRAS OBRAS FUENTE.....	602
2) ESTUDIOS CRÍTICOS.....	605
2.1) ESTUDIOS LEOPARDIANOS.....	605
2.2) OTROS ESTUDIOS CONSULTADOS.....	615

I) INTRODUZIONE

1. Oggetto della ricerca. 2. Accenni essenziali alla critica: svolta o evoluzione. 3. Idea di interpretazione. 4. Metodologia: la scelta di due testi-chiave dell'antichità e la ricerca di «temi» e «figure».

1. Oggetto della ricerca

L'oggetto di questa ricerca è lo studio dell'idea di natura nell'opera di Giacomo Leopardi. In realtà, si potrebbe dire che tale intento —tenendo conto del peso di questa idea nell'opera leopardiana— si identifica in ultima istanza con l'interpretazione globale del senso dell'opera del nostro autore, cioè, con un'interpretazione di Leopardi *in toto*. Di fronte all'obiezione che può sollevare la smisurata portata di tale scopo, nei paragrafi terzo e quarto di questa introduzione chiariremo i criteri che ci hanno permesso di stabilire e limitare il corpus leopardiano su cui lavoreremo. Per il momento, accettiamo questa possibile obiezione dato che i nostri tentativi partono dalla convinzione che il termine natura investe una tale quantità di sensi, che sembrano addirittura portarci da un estremo all'altro della realtà. Cercare, trovare e interpretare nei testi questi sensi, per poi tentare di tracciarne un quadro sincronico, nel tentativo di scoprirvi un'unità, ciò significa, in fondo, interpretare Leopardi.

Il lettore di Leopardi è abituato a trovare la parola «natura» nei diversi ambiti del suo pensiero, nelle diverse modalità della sua scrittura, tanto nell'abbozzo come nel frutto più alto e squisito della sua poesia. La trova, reggendo il discorso, sia nella dimensione dell'estetica, nella concezione dell'arte e in particolare nell'arte di scrivere e nella poesia; sia nella dimensione della filosofia della storia e dell'antropologia, che in Leopardi come in tanti autori dell'epoca predilige la dicotomia antichi-moderni, e l'opposizione nord-sud, oriente-occidente; sia nell'ambito della filologia e storia delle lingue, che si

sviluppa sempre in rapporto a tale visione antropologica. La parola va guadagnando nuovi sensi nell'ampliamento costante della cultura leopardiana.

La cultura illuminista e scientifico-erudita, filtrata dalla visione gesuitica, dota in primo luogo la concezione della natura di nuovi sensi che si sviluppano nelle opere di erudizione scientifica, e si scontrano, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, con quelli che la poesia le conferisce, diventando quest'ultima, *l'ultimo quasi rifugio della natura*. Dopo il ricomponimento di tale scontro, nell'idillio *L'infinito*, o anche prima, di due concezioni di natura —quella meccanicistica e scientifica della ragione, e quella vitale e poetica della poesia— la natura mostra già il volto cupo del nulla, del «solido nulla» che la ragione scopre, mentre la vitalità e l'illusione di una natura simbolica che scorreva come fonte d'ispirazione nel giovane Leopardi del 18, sembra spegnersi nella frenesia della visione allegorica del nulla del 19.

Le intuizioni del 19 si sviluppano nella scrittura delle *Operette*, a partire dal 24 e anche prima, e raccolgono —in un ordine che ha un senso cronologico, dalla storia dell'illusione dell'operetta proemio all'ipotesi della fine della *favola della vita* di Tristano— il processo della formazione dell'idea di natura nella mente leopardiana.

I nuovi contesti nei quali analizziamo il termine natura dopo la crisi del 1819 si sono avvicinati in molti casi ad un senso più ontologico poiché investe la costituzione ontologica ultima della realtà, d'accordo con la polizina richiamata dal proprio Leopardi, che porta il titolo: «Della natura degli uomini e delle cose». Per l'interprete comincia ad essere difficile capire la continuità che possa esistere fra le diverse figure della natura. Per rendere evidente tale difficoltà si pensi a due note figure della natura, «la donna smisurata e robusta di volto fra bello e terribile», del *Dialogo della natura e di un Islandese* e la «nobil natura» de *La Ginestra*. Cade Leopardi in una contraddizione? Perde coerenza o semplicemente non è rigoroso nell'uso delle parole? O forse, come si è pensato sovente, tutto si spiega attraverso l'idea di due concezioni della natura: la prima superata e progressivamente sostituita da una nuova più matura e definitiva, per cui esisterebbe una svolta a metà del percorso, un cambio radicale d'indirizzo? Lo stereotipo di questa interpretazione lo troviamo nell'idea di una natura benigna e una matrigna, due immagini potenti della natura che giocano il loro ruolo nell'opera leopardiana, delle quali però nessuna

costituisce il vero fulcro della concezione della natura in Leopardi. Bontà e malvagità vengono sempre attribuite alla natura da un punto di vista poetico ed esistenziale che la passione teoretica di Leopardi impedisce di elevare ad assioma. La polisemia del termine natura da parte di Leopardi può avere in se stessa un significato che ci aiuta a capire il suo particolarissimo modo di concepire la realtà.

2. Accenni essenziali alla critica: svolta o evoluzione

Come abbiamo appena detto, il grande spartiacque della critica leopardiana è stato segnato dalla scelta, da parte dei critici, di uno di questi due paradigmi:

1. L'idea di una svolta, di una cesura, che porterebbe Leopardi da una concezione della natura più vicina a Rousseau, a quella più vicina a Voltaire, da una natura provvidente e benigna, madre benefica di tutte le sue creature, ad una natura indifferente ad esse o addirittura «matrigna», che sembra partorire per distruggere. Questa prospettiva, qui disegnata in un modo stereotipato, sancisce il passo dalla prima alla seconda fase come un cambio o ribaltamento in senso morale dell'idea della natura, e quindi, come un superamento di una posizione scoperta come falsa.

2. Una seconda angolazione, alla quale questa ricerca è più vicina, concepisce il processo di sviluppo del pensiero di Leopardi sulla natura come un'evoluzione nella quale le prospettive cambiano, ampliandosi, senza che certi elementi fondamentali della prima vengano superati (mentre altri sono abbandonati) ma inseriti in un nuovo quadro più ampio, nel quale si sono sviluppate premesse che in realtà erano ben presenti (seppure in potenza) nella prima fase. Il punto cruciale di questa concezione è la percezione del fatto che l'irraggiungibilità della felicità nella natura e l'assenza di un senso trascendente del desiderio, sono la base sulla quale si sviluppa l'aspetto benigno e luminoso

della natura, in perfetta coerenza —ma anche in perfetta contraddizione— con l'aspetto maligno e oscuro che la seconda fase tende a sviluppare¹.

L'intensa polemica fra Sebastiano Timpanaro e Sergio Solmi, raccolta in un volume (Solmi 1967), ci dà l'esempio privilegiato di queste due impostazioni: in questo volume si può vedere come i due grandi intellettuali avanzino poco a poco nella loro discussione e si avvicinino, facendo sì che Timpanaro, sempre disposto ad un giusto cambio di prospettiva, ritrattasse il suo forse troppo rigido punto di vista. C'è molto dell'idea della natura inerente alla prima fase che «sopravvive» nella seconda, come elemento senza il quale Leopardi non sarebbe più Leopardi. C'è un filo rosso che unisce il «primo» e il «secondo» universo leopardiano, che dota di coerenza sincronica la sua opera, al di là dei tratti diacronici, essenziali per capire l'evoluzione ma bisognosi essi stessi di uno sguardo complessivo ed organico.

Un'ottica centrata unicamente sulla diacronia, riduce in fondo ogni momento ad un unilaterale modo di vedere la realtà, ponendo l'accento sulle contraddizioni ed interpretandole come risultati falliti che non obbediscono ad una sistemazione logica. Ma se si capisce lo spirito profondamente fenomenologico della filosofia leopardiana, l'apertura costante alla «cosa», al cambio di prospettiva, l'apertura infine al paradosso ed alla contraddizione, senza cadere essa stessa in contraddizione, allora diventa necessario uno sguardo sincronico, che metta insieme ciò che sembra contraddirsi, sia pure nella sua contraddizione.

L'interpretazione di Emanuele Severino (1998), secondo la quale in Leopardi si verifica ad un certo punto un «crollo» del pensiero, che trasforma la sua figura in icona del nichilismo d'occidente portato alla sua fine proprio dal pensiero leopardiano (prima ancora che lo facesse Nietzsche), aveva bisogno di misurarsi con la visione di uno dei più grandi discepoli di Luigi Pareyson, Sergio Givone, per poter trascendere tale immagine. Gli aspetti più sorprendenti

¹ Stefano Biancu, nel capitolo «I volti della natura: svolta o continuità?» del suo libro *La poesia e le cose* (2007), segnala e sintetizza con grande intelligenza e profondità queste due tendenze fondamentali della critica. La esegesi di Anna Clara Bova in *Illaudabil meraviglia* (1992) ha notato la precoce negazione da parte di Leopardi di ogni concezione provvidenzialista della natura (cioè di una natura che provvede alla felicità delle sue creature) e non meno dell'assenza di un senso trascendente di tale felicità (in senso romantico o idealista).

della riflessione ontologica di Leopardi, raccolti in alcuni dei pensieri del 20 e del 21 dello *Zibaldone*, vengono ripensati da Givone in *Storia del nulla* (1998).

Nella sede dello *Zibaldone* provvisoria e quasi «sperimentale», ma sempre tesa a raggiungere un sistema, Leopardi, in polemica con Leibniz, mette in discussione l'ipotesi centrale della onto-teologia tradizionale, quella di un Dio necessario nel quale essenza ed esistenza si identificano, aprendo l'ipotesi di un dio come assoluta possibilità: «Il principio delle cose e di Dio stesso è il nulla» *Zibaldone* [1342] (Leopardi 1999: 970). Preesiste alle cose un Dio come infinità-possibilità-nulla: una posizione che redime così la filosofia dall'assioma parmenideo che «l'essere è e non può non essere». Ma bisogna vedere questo esito più come un rifiuto della filosofia che come la costruzione di un sistema positivo. Il «solido nulla», intuito nei *Ricordi di infanzia e di adolescenza*, costituisce la base della perplessità del *Cantico del gallo silvestre*, dove la contemplazione dell'«arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale» (Leopardi 2000:165), costituisce il *summum* della saggezza leopardiana.

L'aspetto sublime della poesia e della prosa leopardiana, sul quale insisteva il De Sanctis (1998), senza sacrificare la lucidità illuminista guadagnata *contro* la propria educazione, ricevuta da Monaldo, è un aspetto che la critica più sensibile non si lascia scappare. Dai commenti e lavori di Damiani (1994), Galimberti (1992) e Rigoni (2010), alla riflessione di un filosofo come Massimo Cacciari (2004), che applica la sua idea di «concordia oppositorum» dai testi di Dante fino a quelli leopardiani, e mette in rilievo nelle sue profonde analisi i due poli tragici dell'universo leopardiano; un universo che mentre mostra nudamente la realtà materiale dell'essere umano, fa emergere al tempo stesso la sua spiritualità nel senso più elevato. Per questo si è potuto parlare di un platonismo, se pur paradossale, di Leopardi, che spiega perché Leopardi dopo Dante sia il più alto poeta della letteratura italiana, quello che ancor'oggi «eleva» lo spirito senza dimenticare la razionalità.

3. Idea di interpretazione

Prima di spiegare gli aspetti concreti della metodologia adottata e le ragioni che ci hanno portato a cercare l'idea di natura attraverso il rapporto intertestuale e ideale fra Leopardi e Longino e Leopardi e Lucrezio, ci sembra utile chiarire la base metodologica che soggiace a questa ricerca, cioè, l'idea di interpretazione ermeneutica ed estetica di Luigi Pareyson².

Il principio di interpretazione é alla base della creazione di qualsiasi opera, sia di arte o di filosofia, oppure, come nel nostro caso concreto, dell'opera che riesce ad essere sintesi di queste due attività spirituali. Questo principio è anche la base dell'esecuzione e della lettura, in senso ampio, dell'opera, e solo il carattere interpretativo ed ermeneutico di tutte queste attività (formazione, esecuzione, lettura), garantisce e permette il rapporto e la corrispondenza reale fra di esse. Ma non si tratta soltanto di questo: l'intera conoscenza umana ha un carattere interpretativo; conoscere è interpretare.

Quando si parla di interpretazione si tende a mettere in rilievo ciò che di soggettivo ha l'interpretazione: la «mia», la «tua» interpretazione. In realtà l'interpretazione è sempre, allo stesso titolo, interpretazione di *qualcuno*, su *qualcosa*, cioè, l'interpretazione di una persona, su una cosa concreta. In ogni atto conoscitivo, ricettività (della cosa) e attività (della persona), sono indissolubili: nel mio modo di recepire l'oggetto c'è attività, e l'attività che svolgo per conoscere l'oggetto é un'attività che punta sulla ricettività e mira alla ricezione insieme fedele e personale dell'oggetto.

Per capire questa idea di interpretazione è utile pensare ai due estremi o poli entro i quali si sviluppa ogni interpretazione: quest'ultima può fallire in ben due direzioni. L'interpretazione non è tale se solamente l'oggetto si impone al soggetto. Quando il polo della «cosa» prende il sopravvento nel processo di interpretazione, l'interprete più che interpretare, «subisce» la cosa, in modo tale che la cosa é irrigidita di fronte a lui. La sua exteriorità non è più appello, il suo opporsi di fronte a me me la rende impenetrabile. I dati nella sua nuda

² Un'idea che viene sviluppata dal punto di vista estetico in *Teoria della formatività* (1954), opera poi ampliata in *Estetica* (1988) e dal punto di vista ermeneutico e ontologico in *Verità e interpretazione* (1971).

esteriorità, devirtualizzano allora la fedeltà rendendo muta l'opera, che ha bisogno dell'attività dell'interprete come della sua ricettività. Siccome attività e ricettività sono in fondo indisciungibili, in questo caso perfino l'aspetto attivo della ricezione è annullato.

Nell'altro estremo, se è il soggetto a sovrapporsi alla cosa che si deve interpretare, e questi non si preoccupa di porsi nella situazione che gli apre la via d'accesso, e di cercare di attingere fedelmente la natura intima della cosa, allora l'interpretazione fallisce in un altro senso: l'interpretazione è allora una costruzione slegata da ogni riferimento, invece di essere sviluppo e svolgimento. Quasi alieno al germe di interpretazione a partire dal quale è stato partorito, si carica dei sensi imposti dal soggetto diventando puro arbitrio. In conclusione:

L'interpretazione dunque è tale che sempre sussiste un equilibrio fra l'oggetto rispettato e amato dal fedele interpretante e l'attività che l'interprete mette in opera, per cui il qualcosa che è interpretato non s'impone mai irrigidito e fisso in un impenetrabile gelidità, ma sempre è una proposta, un appello, un richiamo che si offre e si dà all'apertura dell'interpretante, e il qualcuno che interpreta non si sovrappone mai fino a coprire e obliterare il dato, ma sempre costruisce liberamente sviluppando e svolgendo, cioè interrogando, svelando, aprendo e rivelando l'intepretando (Pareyson 1988:182-183).

Intepretare Leopardi secondo questa idea di interpretazione é, come in ogni altro caso, mettersi nella condizione che favorisce la via d'accesso all'opera, nella considerazione del contesto storico, biografico, filologico; è avvicinarsi ai testi con la rigorosa e fedele «ricettività» del dato; ma questo aspetto essenziale si deve poi equilibrare con l'ascolto della risonanza della propria lettura personale che concepisce l'opera leopardiana non come statica determinazione data una volta per tutte, ma come dinamica forma personale ed espressiva con la quale dialogare nel presente.

Questa riflessione sull'idea di interpretazione, che regge il rapporto fra l'opera d'arte formata e la lettura ed esecuzione dell'interprete e del critico (il critico non é altro che un lettore ed esecutore di alta qualità) è poi estrapolabile al piano filosofico e ontologico dell'opera. Come nel caso di Dante o Lucrezio, la visione che Leopardi offre attraverso la sua arte vuole anche essere visione

speculativa, interpretazione del mondo. Questa volontà teoretica di Leopardi non può essere obliterata senza devirtualizzare il senso filosofico della sua opera e non può essere radicalizzata senza forzare il suo senso poetico. Tale paradosso si scioglie se si capisce il senso ermeneutico e semantico della verità che il metodo leopardiano porta in sé stesso.

Messo in guardia contro coloro che volevano fare del suo pensiero un riflesso della propria particolare condizione personale e storica, cominciando dal Tommaseo, Leopardi si ribella contro ogni interpretazione «storicistica» della propria filosofia. Il suo pensiero è profondamente anti-storicistico. Si ribella cioè contro ogni ipotesi che interpreti il «pessimismo» come prodotto di un fallimento personale e storico della persona di Leopardi. La sua interrogazione della natura, la sua filosofia «amara ma vera» ha una pretesa di verità, ha un valore speculativo, nel senso che si tratta di una rivelazione della verità, all'interno di una prospettiva, dove l'organo di percezione è la propria esperienza personale.

Ed ecco la giusta osservazione di Timpanaro sull'infelicità leopardiana come un organo gnoseologico eccezionale, legittimamente elevato al piano universale. Ma, d'altra parte, è la propria pratica leopardiana, che mantiene ogni visione del mondo radicata in una personale esperienza, che salva Leopardi dalla pretesa di elevare a definizione sillogistica, filosofica e logica in senso lato, la sua idea della natura. E, come può leggersi nello *Zibaldone* [110], sono le parole, impregnate di sensi, e non i termini, utili alle scienze particolari, gli utensili che possono servire all'indagine della natura.

Pensare la natura non è, sistematicamente, definire una volta per tutte il suo significato, che resterebbe così esaurito nella definizione, bensì avvicinarsi, nelle figure e forme proposte ogni volta, a ciò che per definizione non può essere esaurito in nessuna delle sue manifestazioni.

Leopardi era consapevole del fatto che nella ricerca della natura, che alla fine non è altro che la ricerca della verità, non poteva uscire da se stesso per contemplare una natura oggettiva indipendente da ogni prospettiva. Allora, in quella ricerca, la legittimità e l'unità dello sguardo sulla natura, vengono garantite soltanto dall'accettazione del fatto che essa non può esaurirsi in nessuna delle sue formulazioni che la manifestano senza confondersi con essa. La natura, dunque, come verità semantica, come infinità che, nella molteplicità di prospettive, stimola ed alimenta i diversi sensi senza lasciarsi esaurire da

nessuno di essi e senza privilegiarne nessuno, è più sorgente e origine che oggetto di scoperta. La natura è radice del pensiero. Questa concezione della ricerca della natura che la vede all'interno dell'opera, più come profondo noema che guida, dall'origine, lo svolgimento del pensiero, che come oggetto raccolto in un significato univoco e trovato solo alla fine, è l'ipotesi di tutto il nostro lavoro, quella che ci porta a condividere con alcuni critici l'idea di evoluzione dell'idea della natura, più che quella di una svolta del sistema della natura³.

Il che non ci porta a relegare Leopardi ad un irrazionalismo di tipo misticheggiante, nel quale la natura abbandona il nulla per manifestarsi nel suo ineffabile mistero, per ritornare subito al nulla nel quale è interpretata solo come assenza. Al contrario, la razionalità leopardiana è più ricca perché è cosciente della base non razionale, potremmo dire, «naturale», mitica, che la sottende; e allo stesso tempo è lucida e sicura delle sue tristi certezze. Nella disputa fra pensiero illuminista e romanticismo idealista, Leopardi, vogliamo azzardare questa ipotesi, è fedele erede di ambedue, sintetizzando nella sua opera la critica al mito dell'illuminismo e la critica alla ragione del romanticismo e dell'idealismo.

³ In questo senso afferma Elio Gioanola: «[...] il problema non è tanto quello del passaggio da una concezione positiva ad una negativa della natura (parallelo a quello rappresentato dai famosi gradi del "pessimismo"), ma quello dell'alterità irriducibile della natura stessa, che non viene mai meno e fonda, come si è visto, l'irrazionalismo leopardiano» (Gioanola 1985:378).

4. Metodologia: la scelta di due testi-chiave dell'antichità e la ricerca di «temi» e «figure»

L'obiettivo di questa tesi è quello di estrarre dal corpus leopardiano la visione dell'autore sull'idea di natura; un'idea che, come già abbiamo detto, sembra vertebrare le diverse dimensioni del suo pensiero, storico, filosofico-esistenziale, religioso, etico-politico ed estetico. A fine di contenere entro certi margini la smisurata ampiezza di questo obiettivo —che, in senso letterale, coinciderebbe con la totalità delle occasioni in cui la parola «natura» fa la sua apparizione nei testi leopardiani— abbiamo adottato un metodo che limita, in un modo considerevole, le concrete vie da percorrere. In primo luogo, abbiamo circoscritto la nostra ricerca attraverso la scelta di un intertesto che ci permette di individuare il corpus leopardiano che dovremo analizzare; infatti saranno analizzati una serie di testi nei quali si fa presente in un modo esplicito o implicito il rapporto con due opere fondamentali nella storia della formazione dell'idea di natura nell'antichità: Il *Trattato del sublime* e il *De rerum natura*⁴.

Sarà conveniente, innanzi tutto, argomentare i motivi della scelta di tali opere che ad un primo approccio può sembrare arbitraria, tenendo conto dell'intenso rapporto di Leopardi con tante altre dell'antichità, legate alla sua formazione dell'idea di natura. Bisogna ammettere che sarebbe stato ugualmente opportuno fare questo percorso scegliendo altre opere e altri autori, forse ugualmente «risonanti» nell'opera leopardiana, giocando, per esempio, con la dicotomia fra due diversi autori, come quella formata da Platone ed Epitteto; o, nella modernità, da Rousseau e Voltaire. Il fatto è che la scelta di queste due opere —ambedue uniche nella produzione dei loro rispettivi autori—

⁴ Il corpus delle opere leopardiane che abbiamo scelto per l'analisi è costituito dalle seguenti opere: per le relazioni con Longino, oltre a diversi pensieri dello *Zibaldone*, abbiamo scelto «Lettera ai signori compilatori della Biblioteca italiana» (1816), *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), e l'operetta *Il Parini ovvero della gloria* (1824); per la relazioni con Lucrezio, oltre alcuni pensieri dello *Zibaldone*, la *Dissertazione sopra l'esistenza di un ente supremo* (1811), *Condanna e viaggio del redentore al calvario* (1814), *Dissertazione sopra l'origine dell'astronomia* (1811), *Storia dell'astronomia* (1812-13), *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* (1819), *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco* (1825), *Cantico del gallo silvestre* (1824), *Dialogo della natura e di un islandese* (1824), *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia* (1829), e *La ginestra* (1836).

ha trovato potenti ragioni a favore, che adesso bisognerà esporre e, allo stesso tempo, si è rivelata alla fine portatrice di un ulteriore risultato che sarà il vero esito della nostra ricerca.

Nell'indagine dell'idea di natura attraverso la lettura del *Trattato del sublime* dello Pseudo-Longino e del poema *De rerum natura* di Lucrezio —due opere determinanti per l'estetica e per il pensiero in generale, ma in particolare per Leopardi— emergeranno due diverse visioni, radicate in teorie antagoniche, che trovano, invece, uno spazio di coincidenza, un punto di conciliazione nell'idea di genio, la cui visione, elevando quest'ultimo su se stesso e sulla natura, stabilisce una connessione che unisce la finitezza della contemplazione con l'infinità del contemplato, impregnandosi così, tale visione, di una funzione salvifica. Questa funzione, che si espone in tutta la sua pienezza nel *Trattato*, e così verrà ripresa nella teoria del simbolo di Goethe, si sviluppa con più difficoltà, assediata dalle contraddizioni —in modo che quasi si sente il preludio dell'allegoria cristiana— nel *Poema* di Lucrezio, nel quale la natura, senza perdere il suo inquietante mistero, resta scevra di ogni *ars*, di ogni provvidenzialismo, come un ordine soltanto apparente che si appoggia sul caso, come un fluire costante di particelle elementari che lasciano passare indifferentemente vita e morte.

La scelta di queste due opere risponde al fatto che ambedue costituiscono letture precoci, poi riprese da Leopardi nella sua maturità e che lo accompagneranno idealmente per tutta la vita, suggerendogli temi e strutture tematiche e figurative. È certo che si tratta di influssi che la critica ha già studiato con molta profondità: per Longino si pensi, per esempio, a Carbonara Naddei, a Gaetano, fra tanti altri; per Lucrezio, a Borra discepolo di Pascoli, a Saccenti studioso di Marchetti. Fondamentali ci sembrano i lavori di Gilberto Lonardi che considera i due autori ingredienti essenziali del genio leopardiano. In questo senso, proprio un breve passaggio del suo lavoro, dove suggerisce la possibilità di una lettura in chiave lucreziano-longiniana della figura del magnanimo ne *La ginestra*, ci ha colpito molto ed è diventata uno spunto che abbiamo cercato di svolgere nella ricerca, cioè, tentare di vedere l'influenza di Longino e quella di Lucrezio non separatamente, ma operanti ambedue simultaneamente -in una specie di sintesi di contrari- in determinati momenti della riflessione leopardiana:

È giusto allora che con particolare rilievo si campisca proprio qui, sul finire, nella Ginestra, in chiave ben longiniana, o lucreziano-longiniana, /.../ la figura del magnanimo, dell'uomo di anima grande che, pur povero e infermo, ma di spirito generoso e nobile e alto, "a sollevare s'ardisce / gli occhi mortali incontra / al comun fato" (Lonardi 1999, 2005: 90-91).

La lettura del *Trattato* resta testimoniata già dalle prime note dello *Zibaldone*, con espliciti rimandi intertestuali e più avanti dall' «Inizio di traduzione del trattato sul sublime», datato dallo stesso Leopardi il 24 Dicembre 1826. La traduzione del Gori, vilipendiata nel *Preambolo del volgarizzatore* delle *Operette morali d'Isocrate*, viene poi inclusa nell'antologia di testi *Crestomazia della prosa*. Sono numerose le citazioni del Trattato nelle prime opere di erudizione e a volte si tratta di testi tradotti dallo stesso Leopardi (come il famoso passo sugli Arimaspi, tradotto con una sensibilità e bellezza che preannunciava il futuro poeta)⁵. Il *Poema*, come il *Trattato*, è molto citato nelle opere di erudizione, attingendo Leopardi questa volta probabilmente dalla *Collectio Pisauensis*, nella biblioteca paterna. La famosa traduzione seicentesca di Marchetti, situata nello scaffale dei libri proibiti sarà letta a partire dal 1813⁶. L'opera di Lucrezio costituisce uno stimolo costante per la

⁵ Si tratta di un tentativo subito abbandonato, datato dallo stesso Leopardi il 24 de Dicembre de 1826 (Leopardi 2000:1167). Altro esempio esplicito della costante considerazione del Trattato, è la critica alla traduzione del Gori sul *Preambolo del volgarizzatore* (1836) delle *Operette morali d'Isocrate*: «Che direi del Longino di Gori, che oltre alla trivialità dello stile e della lingua, non dico già è sparso, ma è composto tutto di errori d'intelligenza e d'interpretazione del testo greco? E tuttavia, non senza nostra vergogna, è riputato universalmente in Italia per volgarizzamento, non pur vero e buono, anzi egregio e classico!» (Leopardi 2000:1079). E a prescindere da tale opinione includerà un frammento di tale traduzione nella sua *Crestomazia della prosa*.

⁶ Sergio Sconocchia (1994), ricostruisce in un suo articolo, attraverso le lettere che ci sono arrivate, come Monaldo chiede al cognato Calo Antici, confessore della famiglia, il permesso per i figli più grandi (Giacomo e Carlo) di leggere i libri proibiti, fra i quali la famosa traduzione di Alessandro Marchetti, che ha avuto una così grande importanza per la storia della scienza in Italia. D'altra parte Sconocchia osserva che i classici latini, come il *De rerum natura*, non si trovavano nell'index e quindi, nemmeno nello scaffale dei libri proibiti, che ancor'oggi conservano la loro originaria collocazione nella casa di Leopardi, e che quindi «[...] non c'erano motivi davvero oggettivi per cui Leopardi non potesse già nel 1813 conoscere il poema di

meditazione sulla natura in rapporto all'uomo ed alla società, in una interrelazione che viene testimoniata dalla presenza dell'opera in una delle liste di letture degli ultimi anni: «Lucrezio, dove parla dello stabilimento della società, libro V» (Leopardi 2000:1241), e che si manifesta come un vincolo ineludibile nella concezione dell'aspetto cosmologico della natura.

L'emergere di entrambe le idee di natura nei capitoli dedicati a Longino e a Lucrezio, che costituiscono la prima parte del presente lavoro, è il «filtro», l'«ordigno» per affrontare in un secondo momento i testi leopardiani.

Il fatto che si tratti nel primo caso di un trattato di retorica sembrerebbe rendere più complicata l'individuazione della concezione della natura che l'opera dello Pseudo-Longino presuppone e sulla quale il proprio Trattato si basa: infatti, la distinzione fra la dimensione retorica e quella che ci occupa (l'idea di natura), si farà ancora più ardua nel confronto del Trattato con il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*; ma è evidente che i due testi —il primo attraverso le leggi della retorica, il secondo attraverso quelle della poetica— si appoggiano su una visione concreta della natura, essendo quella di Leopardi erede della longiniana, secondo la nostra tesi. Sarà necessario penetrare nei temi propri della retorica (per esempio nelle lunghe argomentazioni sul sublime patetico e non patetico), ma tutto ciò verrà fatto puntando la mira sull'obiettivo principale: l'idea di natura e l'idea dell'identità elementare dell'uomo come essere naturale potenzialmente atto alla felicità.

Nel caso di Lucrezio, invece, la natura è l'oggetto diretto del Poema (e non la retorica o l'arte come nel Trattato) e, come osservò Schelling, l'opera condivide con i primi poemi filosofici l'intento speculativo, la qualità di poema didattico assoluto, fornendo una concezione della natura come costituzione ontologica ultima della realtà.

Per realizzare il percorso interpretativo di queste due opere, tenendo sempre fermo in mente l'oggetto della ricerca: la formazione dell'idea di natura in Leopardi, ci serviremo anche del presupposto concettuale e filosofico di simbolo e allegoria, che il romanticismo e un certo idealismo, ma anche la meditazione di Walter Benjamin, in diverso modo, hanno teorizzato come diverse concezioni della realtà; uno sfondo filosofico che terremo presente con

Lucrezio» (Sconocchia 1994: 2). Ma sui particolari della ricezione del *De rerum natura* da parte di Leopardi si parlerà in seguito.

il fine di distinguere le diverse vie di pensiero che potranno confluire nella meditazione leopardiana.

Le opere scelte, infatti, possono idealmente mettersi in rapporto con gli universi del simbolo e dell'allegoria, e insieme, con due aspetti diversi presenti nell'opera leopardiana che dovremo accertare nei testi: da una parte, il tema del sublime e della natura come arte, con lo Pseudo-Longino come ispiratore originale. Dall'altra, il tema della natura nella sua doppia *facies* come appare nel poema lucreziano, cioè, come cosmos, circuito materiale ed eterno di costruzione e distruzione, e come «prima natura» a confronto con quella «seconda natura» che è la ragione. La coppia vita-esistenza leopardiana avrà una evidente correlazione con la fondamentale divisione lucreziana fra l'essere essenziale ed eterno della materia e l'essere accidentale e inessenziale delle cose concrete, compresa la vita. Sebbene derivino da concezioni ideologiche opposte, provvidenzialista la prima ed epicurea la seconda, entrambe le caratterizzazioni della natura portano con sé l'aura del sublime, ognuna a modo suo, in modo tale che la contemplazione della natura in Longino, Lucrezio e Leopardi è sempre contrassegnata da quel filo sotterraneo che guida il nostro percorso, ed è questo il risultato inaspettato a cui arriveremo. Nello stato di confusione e di mancanza di chiarezza, ma di tensione verso un'interpretazione stimolata già da un certo grado di comprensione, inerente all'inizio di qualsiasi ricerca, abbiamo scelto i «temi» e le «figure» da risaltare nelle opere di Longino e Lucrezio, d'accordo con i luoghi paradigmatici dell'opera leopardiana che la nostra lettura e anche la critica hanno indicato come luoghi dove Leopardi «figura» e «argomenta» la sua visione della natura. Questa circolarità è in realtà intrinseca ad ogni ermeneutica (si sceglieranno temi e figure in Longino e Lucrezio in funzione di temi e figure di Leopardi e viceversa) ma la rinuncia all'esaustività intertestuale, e anche all'esaustività nell'analisi di tutti i contesti leopardiani dove appare la parola «natura», non ci vieta però di affermare che, sul piano delle idee, il quadro ottenuto, attraverso l'analisi concreto dei testi prescelti, ci porterà ad una visione complessiva dell'evoluzione dell'idea di natura, nei suoi cambiamenti e nel suo inestinguibile tratto sublime.

Il corpo centrale della nostra tesi sarà costituito dall'analisi testuale dei temi e delle figure riscontrati già nella prima parte, più teorica, del lavoro. Ma prima di iniziare il nostro percorso interpretativo è necessario chiarire il senso

metodologico dei termini «tema» e «figura» che saranno gli strumenti concettuali della nostra interpretazione. La distinzione fra tema e figura si ispira, in un modo molto generale, ai concetti della critica semantica e tematica. Temi e figure configurano isotopie o insiemi di coerenza di senso; i primi, di ordine concettuale; le seconde, di ordine immaginario e sensoriale. L'isotopia corrisponde in realtà al tradizionale campo semantico con il vantaggio di aggiungere all'analisi il tratto della dinamicità; in questo senso, la isotopia è un campo semantico contestualizzato nel dinamismo del testo. Questo tratto dinamico ci permette di studiare i temi e le figure nel suo divenire *sintagmatico*, cioè, come si presentano nel livello sintattico del testo, con il loro ordine di prelazione logica, subordinazione, coordinazione, opposizione. I temi studiati da questa prospettiva perdono staticità e offrono una maggiore disponibilità per l'ulteriore lavoro di interpretazione: favoriscono la loro lettura in senso interrelazionale, sia nel modo in cui si incatenano o si coordinano, sia nel modo in cui si gerarchizzano e oppongono fra di loro. Per tutto ciò, in un discorso così fortemente logico-argomentativo come quello di Leopardi, presente anche nella poesia, l'analisi dei temi e delle figure si completa necessariamente con gli aspetti logici e sintattici che si presentano nel testo.

Il tema o isotopia tematica si costituisce e sviluppa attorno ad un nucleo concettuale, formando un micro-universo testuale di significato. In questo senso la nostra analisi investirà quei temi fondamentali che si costellano attorno all'idea di natura, temi che in un modo implicito o esplicito derivano o sono in rapporto a quell'idea. Nello sviluppo della ricerca l'idea di natura acquisisce la qualità germinale, generatrice e globalizzante di noema, nel senso di nozione basica di pensiero e di significazione. Saranno temi essenziali derivanti dal noema «natura», tanto il tema estetico del genio e del sublime nella retorica e nell'arte come il tema etico dell'«anima grande» e della magnanimità del saggio, così come il tema storico delle società antiche di fronte a quelle moderne e il tema antropologico dell'uomo naturale di fronte all'uomo snaturalizzato delle società moderne. Queti temi, e tanti altri che ancora non abbiamo menzionato, investono diverse dimensioni (estetiche, politiche, antropologiche, ecc...) ma non funzionano mai come compartimenti chiusi, al contrario sono necessariamente in rapporto fra di loro e conservano una

coerenza nell'insieme, rifrangendo da diverse prospettive un unico pensiero in movimento, la cui idea direttrice è precisamente l'idea di natura.

La figura o isotopia figurativa, invece, è formata da un'immagine o rete di immagini procedente dalla percezione sensoriale del mondo naturale, immagini d'altra parte filtrate dal codice tradizionale, attraverso le quali l'autore materializza e plasma la sua riflessione filosofico-esistenziale, come nel caso del lampo, la tempesta o il naufragio.

Nel pensiero di Leopardi l'idea di natura costituisce una sorgente generatrice di temi, di isotopie tematiche o concettuali, e anche figurative, la cui analisi e interpretazione ci servirà precisamente per penetrare in essa. La sopraddezza idea si trova, all'interno della riflessione leopardiana, intrecciata a diversi temi o reti di concetti, organizzati il più delle volte nella forma di opposizioni dicotomiche; l'insieme dei temi, sommati fra di loro, visti nelle loro complementarità, oppure, nella loro *concordia oppositorum*, potrebbero darci la chiave di un'interpretazione globale e complessiva dell'idea di natura nel nostro autore. D'accordo con l'impostazione della critica tematica, questa ricerca vuole comprendere e interpellare le molteplici valenze tematiche nelle quali l'idea si riflette. L'idea di natura costituisce dunque, nell'opera di Leopardi un nucleo semantico essenziale generatore dei molteplici micro-universi che la manifestano e la definiscono, senza che possa mai essere ridotta a nessuno di essi; infatti è situata sempre al di là, o meglio, al di qua, delle sue concrete realizzazioni nei testi. L'idea di natura gravita sull'asse virtuale del testo come sostanza generatrice, come noema, nel senso etimologico di questa parola, cioè, come pensiero sostanziale generatore e informante della riflessione di Leopardi. I temi e le figure che la illustrano sono sempre, dal punto di vista metodologico, subordinati ad essa, giacché essa è l'obiettivo ultimo della ricerca. Ma, come si è visto, è possibile attingere questa idea soltanto attraverso i temi e le figure che la materializzano, che in Leopardi si articolano sempre secondo una dialettica di contraddizioni che restano aperte e dove quell'idea di natura può essere connotata positivamente o no. La logica che spesso regge queste reti concettuali è quella del paradosso, che afferma e nega allo stesso tempo diversi enunciati.

In conclusione, se consideriamo l'idea di natura come una categoria primaria generatrice di molteplici isotopie tematiche e figurative, questo lavoro

cercherà di estrarre dalle modulazioni di tali tematizzazioni e figurazioni, il significato complessivo di tale idea, che domina il pensiero e l'arte di Leopardi dagli albori fino ai suoi ultimi versi.

II) LA NATURALEZA A TRAVÉS DE DOS TEXTOS ESENCIALES DE LA ANTIGÜEDAD

1) PREMISA INTRODUCTORIA

En nuestra investigación sobre la idea de naturaleza a través del tratado de Pseudo-Longino *Sobre lo sublime* y del poema *De rerum natura* de Lucrecio —dos obras determinantes para la estética y para el pensamiento en general, pero en particular para Leopardi, de acuerdo con nuestro objeto de estudio—, vamos a ver emerger diferentes visiones asentadas en teorías enfrentadas entre sí, que encuentran, sin embargo, un punto de conciliación en la idea del genio, cuya visión, elevando a este último sobre sí mismo y sobre la naturaleza, establece un cauce que une lo finito de su contemplación con lo infinito de lo contemplado, cumpliendo así, tal visión, una función salvífica. Esto, que se expone en toda su plenitud en el *Tratado*, como va a ser expresado en la teoría del símbolo de Goethe, está planteado con mayor dificultad, impregnado de contradicciones —de modo que casi se siente el preludio de la futura alegoría cristiana— en el poema de Lucrecio, en el que la naturaleza, sin perder su inquietante misterio, queda desprovista de todo *ars*, de todo providencialismo, como un orden solo aparente que se apoya en el azar, como un fluir constante de partículas elementales que dejan paso, indiferentemente, a la vida y a la muerte.

Nuestra elección de estas dos obras responde al hecho de que ambas constituyen lecturas precoces y continuadas de Leopardi a lo largo de su vida. La lectura en concreto del *Tratado* queda atestiguada ya por las primeras anotaciones del *Zibaldone* con explícitas llamadas intertextuales, y por el comienzo de su traducción en 1826⁷; y respecto del poema —muy citado en las

⁷ Se trata de un intento inmediatamente abandonado, datado por el mismo Leopardi el 24 de diciembre de 1826 (Leopardi 2000:1167). Una muestra explícita más, entre otras, de la constante apreciación del *Tratado* es la crítica a la traducción de Gori en el *preambolo del volgarizzatore* (1826) de las *Operette morali d'Isocrate*: «Che direi del Longino de Gori, che

primeras obras de erudición y cuya famosa traducción *seicentesca* de Marchetti, colocada en la estantería de los libros prohibidos, pasa a ser leída por Leopardi, a partir de 1813⁸— supone para su meditación sobre la naturaleza con relación al hombre y a la sociedad un acicate constante, como lo demuestra la anotación de la obra en una de las listas de lecturas de los últimos años, con la aclaración «Lucrezio, dove parla dello stabilimento della società, Libro V» (Leopardi 2000:1241), así como también constituye un referente ineludible en su concepción del aspecto cosmológico de la naturaleza.

En este particular recorrido que trazamos con nuestro interés focalizado en la formación de la idea de naturaleza en Leopardi, nos estamos sirviendo igualmente, como un trasfondo conceptual lejano y casi dado por sobreentendido, de las ideas filosóficas de símbolo y alegoría, que el Romanticismo y cierto idealismo —así como, de diverso modo, la meditación de W. Benjamin— van a teorizar como dos concepciones opuestas de la realidad, con el fin de distinguir las diferentes vías de pensamiento que van a confluir en la meditación leopardiana. Porque no cabe duda de que en Leopardi van a pervivir muchas de las ideas que hemos querido resaltar en nuestra particular lectura de estas dos obras clásicas; algunos temas pasan al plano figurativo con toda su significatividad latente, otros se transforman en tema de meditación filosófica en las puntuales anotaciones del *Zibaldone*, o son

oltre alla trivialità dello stile e della lingua, non dico già è sparso, ma è composto tutto di errori d'intelligenza e d'interpretazione del testo greco? E tuttavia, non senza nostra vergogna, è riputato universalmente in Italia per volgarizzamento, non pur vero e buono, anzi egregio e classico!» (Leopardi 2000:1079). Y a pesar de tal opinión incluirá un fragmento de la traducción en su *Crestomazia della prosa*.

⁸ Sergio Sconocchia (1994) reconstruye en un artículo, a través de las cartas que nos han quedado, el episodio en el que Monaldo se dirige al cuñado Calo Antici, confesor de la familia, para obtener el permiso para sus hijos mayores (Giacomo y Carlo) de leer los libros prohibidos, entre los cuales se encuentra la famosa traducción de Alessandro Marchetti, que tanta importancia ha tenido para la historia de la ciencia en Italia. Por otra parte, Sconocchia observa que los clásicos latinos, como el *De rerum natura*, no se encontraban en el *index* ni por tanto, en el estante de los libros prohibidos, que aún hoy conserva su genuina colocación en Casa Leopardi, por lo cual «[...] non c'erano motivi davvero oggettivi per cui Leopardi non potesse già nel 1813 conoscere il poema di Lucrezio» (Sconocchia 1994: 2). Pero sobre los particulares de la recepción del *De rerum natura* por parte de Leopardi se tratará en su momento.

elaborados y estilizados en esa sutil síntesis de ironía y sublimidad que constituyen las *Operette morali*.

Somos conscientes de que un tema de tal amplitud para la filosofía en general, y para un autor como Leopardi en particular, como es el de la naturaleza, podría afrontarse también a partir de la influencia de otros autores de significativo peso sobre nuestro autor. Sin embargo, el camino elegido nos ha parecido el adecuado para perseguir nuestro objeto, la formación de la idea de naturaleza en Leopardi, porque abre dos vías interrelacionadas entre sí que nos parecen fundamentales, como habremos de constatar a través de los textos leopardianos. Por un lado, el hilo de lo sublime y de la naturaleza como arte, con Pseudo-Longino como inspirador original; por otro, el hilo de la naturaleza tal como es tratada en el poema lucreciano, en su doble *facies*: naturaleza como *cosmos*, como circuito material eterno de producción y destrucción, y naturaleza como «primera naturaleza» frente a la «segunda naturaleza» en que consiste la razón. Aun derivando de concepciones ideológicas opuestas, providencialista la primera y epicúrea la segunda, ambas caracterizaciones de la naturaleza van acompañadas en estas obras por el halo de lo sublime, constituyendo ese rasgo casi el hilo conductor subterráneo que guía nuestra investigación.

Queremos resaltar, por último, que nuestra particular interpretación de estas obras —que ha dado lugar a estos dos capítulos que forman la primera parte de nuestro trabajo— se ha dirigido directamente a aquellos temas y figuras que, de acuerdo con nuestras lecturas de la crítica leopardiana y de la propia obra de Leopardi, entendíamos intuitivamente que podían ser fructíferos para nuestro futuro análisis de la idea de naturaleza en Leopardi.

2) LA NATURALEZA, LO SUBLIME Y EL SÍMBOLO EN EL *PERÌ HÝPSOUS* DE PSEUDO-LONGINO

1. Premisa metodológica. 2. Valor intrínseco del arte: crisis de la retórica y crisis romántica. 3. Caracterización de lo sublime y del genio. Coincidencia con los rasgos del símbolo romántico: intransitividad, intraducibilidad, indecibilidad. 4. Teoría de las cinco fuentes: arte y naturaleza, sublime patético y no patético; la medida cósmica y el *colpo d'occhio*. 5. Poesía y filosofía: la contemplación de lo sublime natural como huella de lo divino en el hombre. 6. Otros rasgos del símbolo romántico adscribibles a la estética de lo sublime: productividad, coherencia, sintetismo. 7. La figura de ‘acumulación’. 8. El término ‘alegoría’ en el *Tratado*: la figura de ‘amplificación’. Genio, academicismo e imitación de los antiguos. 9. Conclusión.

1. Premisa metodológica

El motivo por el que otorgamos un lugar privilegiado al análisis del tratado *Sobre lo sublime*, dentro de una investigación dedicada a la formación de la idea de naturaleza en Leopardi, y a la posibilidad de una interpretación del mismo desde el universo del símbolo y de la alegoría románticas y de la modernidad, radica en la importancia y originalidad de este *Tratado* a través de la historia de su recepción como suscitador de ideas determinantes para la disciplina estética. En el *Tratado* conviven ideas peripatéticas, platónicas, estoicas, sin que por ello se le deba negar una originalidad propia que sin duda ha favorecido su éxito a lo largo de los siglos.

Podemos, intuitivamente, establecer una analogía, si no una identificación, entre el espacio que la modernidad otorgará a la categoría

estética de lo sublime y a la idea de símbolo, tal como la forjará el Romanticismo. No cabe duda de que este *Tratado* de retórica del siglo I d. C.⁹ sintetiza una serie de temas, tópicos y cuestiones que nos permiten adentrarnos en problemas estéticos fundamentales que, desde la tradición griega y latina, pesarán sobre las meditaciones de la modernidad. La nuestra será una lectura que, consciente de su humilde intención, se concentrará en destacar en el texto griego los puntos que pudieron suscitar —y suscitaron— mayor impacto en los autores —entre ellos y especialmente, en coherencia con nuestra investigación, en Leopardi— que, con mayor o menor sistematicidad, han construido una teoría de la naturaleza como origen de un arte vinculado, como trataremos de demostrar, al universo del símbolo.

Esta premisa metodológica —la necesidad de advertir y explicitar la parcialidad de nuestra particular exégesis— no hace sino reproducir una condición que ha estado presente en las distintas interpretaciones y paráfrasis del Περὶ ὕψους [*Peri hýpsous*] a lo largo de la historia de su recepción, desde que en 1554 Robortello lo publicara en Basilea.

Toda categoría estética (sea la de lo sublime o la de lo bello, la del símbolo o la de la alegoría) no puede ser tratada como un dato manipulable, sino que ha de identificarse con la historia de sus modulaciones y recreaciones en la historia de las ideas. Así, aunque el *Tratado* es ante todo un compendio de retórica y de crítica literaria vinculado al espíritu de la antigüedad, en

⁹ La datación y autoría del Περὶ ὕψους [*Peri hýpsous*] es todavía hoy una cuestión no del todo resuelta. Durante mucho tiempo se ha creído que el *Tratado* fue obra de Casio Longino, filósofo y crítico del siglo III d. C. vinculado al neoplatonismo. Este crítico, discípulo de Ammonio Saccas y ministro de la emperatriz Zenobia, habría muerto a manos del emperador Aureliano defendiendo heroicamente sus ideas y convirtiéndose para la posteridad en un símbolo, justamente, del comportamiento sublime. De él se habla en la *Vida de Plotino* de Porfirio (que Leopardi traducirá). En 1808, el filólogo Amati, basándose en uno de los manuscritos del opúsculo (Vaticanus 285) que presenta diferencias con los otros, abre la posibilidad de atribuir la autoría a un crítico fundamental como es Dionisio de Halicarnaso, por lo que el *Tratado* se dataría en el siglo I d. C., datación más acorde con las «evidencias internas» del texto. Entre estas evidencias, la fundamental es el hecho de que la obra se presenta como réplica de un *Tratado de la sublimidad*, hoy perdido, de Cecilio de Caclate, autor del siglo I d. C. Más allá de la identificación del autor que sigue siendo dudosa, la colocación del *Tratado* en el s. I d. C. es mayoritariamente aceptada en la actualidad.

particular, al problema de la decadencia de la oratoria y de la literatura en la época de Augusto (s. I d. C.), nuestra mirada se concentrará en el valor que el texto cobrará en el siglo XIX para las cuestiones relacionadas con el símbolo y con lo sublime, cuestiones íntimamente vinculadas, explícitamente o implícitamente, con la idea que nos ocupa, la idea de naturaleza. Tales cuestiones configuran la llamada crisis romántica, que ya en los mismos comienzos de ese siglo vivió Leopardi y de la que hoy todavía somos herederos. Trataremos, pues, la idea de naturaleza, aunque en un primer momento al lector no le parezca así, debido al aparente «rodeo» que impone a nuestra investigación el discurso de Pseudo-Longino sobre la retórica, y leeremos el *Tratado* también con la mirada puesta en los puntos que Leopardi, de forma implícita o explícita, reproducirá en sus obras, y sobre los que habremos de volver en la segunda parte del presente trabajo.

2. Valor intrínseco del arte: crisis de la retórica y crisis romántica

Un aspecto y otro, la crisis de la retórica en la época en que fue escrito el *Tratado* y la crisis romántica, no dejan de estar íntimamente interrelacionados. El lento y parsimonioso desgaste de la retórica como arte de la oratoria subordinada a un fin externo constituye la base sobre la que se construirá en la antigüedad la idea de un arte de la escritura dotado de una coherencia interna y de una autonomía absoluta. El descubrimiento, a su vez, de la cualidad intrínseca del discurso se convierte en principio para una teoría del arte puro (la idea kantiana del arte como puro juego formal); así la estética de la época romántica, liberado ya el arte de su ‘mala conciencia’, contrapondrá lo retórico, como discurso subordinado al principio de utilidad, a la poesía, como discurso intransitivo.

En el *Tratado*, esta cuestión central, la de las causas del fin de la retórica antigua, verdadero *topos* del mundo latino, cuya manifestación más conocida es el *Dialogus de oratoribus* de Tácito, aparece al final (capítulo

XLIV), justo antes de interrumpirse el texto, que queda inacabado. Empezamos nuestra lectura, precisamente, desde este punto.

En modo muy similar al citado diálogo de Tácito, se plantea la cuestión de por qué en el presente son tan escasas las «naturalezas geniales y superiores» (Anónimo 1977:201)¹⁰, partiendo de la constatación de la esterilidad literaria a que se había llegado en aquel momento. El autor trata alternativamente la prosa y la poesía, pero establece, más allá de que su texto pertenezca a esta o aquella, una distinción fundamental: la capacidad de persuasión de algunos oradores frente a la capacidad de producir entusiasmo en el auditorio que solo las «naturalezas» geniales y superiores pueden producir¹¹.

Frente a la opinión que defiende que «la democracia es una excelente nodriza de talentos y que, en un sentido general, con ella han brillado y con ella se han extinguido los elocuentes oradores» (Anónimo 1977:201)¹², nuestro autor defiende la teoría, de raíz estoica, de que es la degeneración moral y la supeditación de los nobles ideales de la virtud antigua al principio de utilidad, al lujo y al afán de riquezas, la verdadera causa de la decadencia. La cuestión pronunciada en boca de un filósofo estoico, es la siguiente:

¿Cómo se explica que en nuestra época haya espíritus tan eminentemente persuasivos y aptos para las causas públicas, tan penetrantes y vivos, tan bien dotados para conseguir admirables efectos literarios, y que, sin embargo, con pocas excepciones, no surjan naturalezas geniales y superiores (*ypselàì kài ypermegétheis phýseos*)? Tan general ha llegado a ser la esterilidad literaria en este mundo (Anónimo 1977:201).

Vemos aquí, en su génesis histórica, un *topos* que se va a declinar reiteradamente a través de las épocas, en una dialéctica que de la literatura

¹⁰ ὕψηλαὶ δὲ λῖαν καὶ ὑπερμεγέθεις, πλὴν εἰ μὴ τι σπάνιον, οὐκέτι γίνονται φύσεως.

¹¹ A lo largo de todo el *Tratado*, ya se hable de oratoria o de poesía, el autor muestra tener, de acuerdo con su época, una concepción de la literatura como arte constitutivamente declamatorio, que, para ser degustado debidamente, ha de ser leído o declamado ante un auditorio que se deja envolver o no por el entusiasmo, que queda o no persuadido.

¹² δημοκρατία τῶν μεγάλων ἀγαθῶν τιθηνός, ἣ μόνη σχεδὸν καὶ συνήκμασαν οἱ περὶ λόγους δεινοὶ καὶ συναπέθανον;

grecolatina pasa al barroco y de ahí al clasicismo francés (manifestándose en la famosa *Querelle des Anciens et Modernes*), llegando finalmente hasta los autores románticos, donde no deja de ser utilizado como estructura esencial para el pensamiento. Para los antiguos era posible una feliz retórica, pues la elocuencia hallaba un terreno fértil (la democracia griega o la antigua república romana) donde una palabra como acción pudiera florecer y desarrollarse. Pero la retórica, caída la libertad, instaurada la tiranía, es incapaz de mantener su carácter dialógico, ya no es instrumento de la libertad, sino triste y vacua manifestación de la esclavitud¹³. Se trata de un proceso de degeneración, el paso de la retórica antigua a la moderna, de la virtud a la servidumbre de las pasiones, que no parece poder contrarrestarse:

Que ello ocurra así es absolutamente inevitable, como lo es que los hombres no dirijan ya su mirada hacia lo alto, que no concedan ningún valor a la reputación, sino al contrario, que en ese proceso se cumpla la paulatina corrupción de la existencia, y que la grandeza moral se marchite y se desvanezca como cosa no deseable ya, puesto que dedicamos nuestro entusiasmo a lo que de mortal hay en nosotros sin permitir que florezca lo que tenemos de inmortal (Anónimo 1977:205)¹⁴.

Cuando la palabra deja de ser acción eficaz, como en la oratoria antigua en la que un hombre vale tanto como su capacidad para persuadir al pueblo, la palabra empieza a tener valor simplemente por su belleza. La elocuencia y el arte que la enseña, la retórica, sobreviven en el imperio como arte de la palabra más bella, confundiendo su cauce con el de las letras. La correspondencia

¹³ En realidad, ambas tesis, la que ve la causa en el fin de la democracia y la que la ve en la decadencia de la *virtus* antigua, forman parte de un mismo argumento y finalmente se confunden, ya que es la caída del ideal democrático la que convierte a los hombres en «sublimes aduladores» supeditando las pasiones «frías» —ligadas a los intereses particulares— a las pasiones «cálidas» —los intereses colectivos ligados a la libertad, el honor, la patria—. Remo Bodei ha analizado esta temática inmejorablemente en su *Geometria delle passioni* (Bodei 1994).

¹⁴ καὶ μηκέτι τοὺς ἀνθρώπους ἀναβλέπειν μῆδ' ὑστεροφημίας εἶναί τινα λόγον, ἀλλὰ τοιούτων ἐν κύκλῳ τελεσιουργεῖσθαι κατ' ὀλίγον τὴν τῶν βίων διαφθοράν, ψθίνειν δὲ καὶ καταμαραίνεισθαι τὰ ψυχικὰ μεγέθη καὶ ἄζηλα γίνεσθαι, ἥνικα τὰ θνητὰ καπάνητ' αὐτῶν μέρη ἐκθαυμάζοιεν, π ἄρ ἔντες αὖξειν τὰ θάνατα.

entre la democracia y la elocuencia eficaz, y entre el imperio y la servidumbre queda patente en estas palabras:

Por lo demás, gracias a los laureles que otorga el régimen democrático, el espíritu de los oradores se agudiza con la práctica; se afina, por así decir, y, como es lógico, comparte el resplandor de la libertad con los hechos mismos de los que se ocupa. En cambio, los hombres de nuestra época —prosiguió— damos la impresión de habernos educado en las aulas de una justificada servidumbre, como aprisionados desde los más tiernos años de nuestro uso de razón en pañales y costumbres serviles sin haber acercado jamás nuestros labios a esa fuente tan hermosa y tan fértil en discursos, quiero decir, la libertad. Y el resultado es que, en definitiva, no somos sino unos sublimes aduladores (Anónimo 201, 203).

Así, en el *Tratado*, Demóstenes orador, Platón filósofo y Homero máximo poeta comparten la atención del crítico por igual.

Pero de ese modo, la retórica conserva una ‘mala conciencia’ con respecto a su pasado glorioso, cuando era sostenida por un noble fin externo, cuando su fin era conmover e instruir y no simplemente gustar. En este largo proceso, Cicerón es el último de los antiguos y primero de los modernos, ya que guarda aún un equilibrio, como figura de transición, entre la función del discurso y su cualidad intrínseca. Quintiliano representa ya plenamente la oratoria moderna que prioriza la *elocutio* sobre las otras partes del discurso y para quien el espectáculo del lenguaje es ahora el objeto de la retórica¹⁵. En el *Tratado* encontramos, como en Tácito, una nostalgia hacia ese pasado junto a la consideración de que la degeneración y transformación hacia un carácter instrumental del arte del orador es inevitable, un proceso fatal. Frente a la persuasión, Pseudo-Longino propone el entusiasmo como el efecto que cabe esperar en el auditorio así en la tragedia, como en la lírica o el discurso político.

¹⁵ La ‘mala conciencia’ de la retórica permanecerá hasta su segunda crisis en el siglo XVIII: «La retorica felice sarebbe stata possibile se la scomparsa delle libertà politiche, e quindi di parola, fosse stata accompagnata dalla scomparsa di ogni morale sociale: questo avrebbe reso lecita l'ammirazione solitaria, per principio individualista, di ogni enunciato linguistico per se stesso. Ora è vero il contrario. Sia nell'Impero romano che negli Stati cristiani posteriori, si è ben lungi dall'erigere a modello il piacere individuale, e a valore l'autosoddisfazione» (Todorov 1991:94).

En distintos pasajes del texto, vemos muestras del descrédito de la oratoria como discurso cuyo fin debería ser la eficacia y la evidencia, y de la idea proveniente de Quintiliano según la cual el arte debe pasar desapercibido, siendo la mejor figura aquella que pasa inadvertida¹⁶. Se da la paradójica situación de que el uso de la retórica es más adecuado cuanto más disimulado, al tiempo que es la maestría en el uso de las figuras, el propio arte, el que permite neutralizar su presencia en el texto. Pero esta afirmación es válida solo para la actual situación. Hubo un tiempo en que la sublimidad, la nobleza y altura de las ideas infundía un patetismo al discurso que le permitía hacer un uso prolijo de las figuras que hoy resultan sospechosas de falsedad para quien escucha. Ejemplo de esta unión feliz de retórica y emoción es la prosa de Demóstenes, que Pseudo-Longino cita abundantemente a lo largo del *Tratado*.

La distinción antiguos-modernos está presente, por tanto, en el *Tratado* pues el autor escribe desde la perspectiva de un presente de decadencia literaria y, como hemos visto, muy especialmente, política y moral.

Se puede decir además, aunque la fórmula no sea desde luego apropiada para la época, que hay en esta obra una teoría estética completa, en la que lo sublime constituye la piedra de toque de todo el edificio.

¹⁶ «Un especial recelo suele provocar el artificio de las figuras; despierta la sospecha de que uno tiende una trampa, una añagaza, de que se busca la falacia, y ello de modo especial cuando el discurso se pronuncia ante un juez con gran autoridad y, sobre todo, cuando el hecho ocurre ante un tirano, un rey, un alto magistrado. Y, en efecto, al punto se molesta si ve que, como a un niño sin uso de razón, se le quiere embaucar con los pobres recursos estilísticos de un profesional de la elocuencia; considera ese artificio como un insulto personal y, en ocasiones, monta en cólera; pero aún en el caso de que consiga dominar su enojo, se halla ya mal predispuesto a aceptar los argumentos lógicos del discurso. Por ello, en tales casos, la figura más efectiva es la que consigue encubrir el hecho de que es realmente una figura» (Anónimo 1977:135).

ὑποπτόν ἐστιν ἰδίως τὸ διὰ σχημάτων πανουργεῖν καὶ προσβάλλον ὑπόνοιαν ἐνέδρας ἐπιβουλῆς παραλογισμοῦ, καὶ ταῦθ' ὅταν ᾗ πρὸς κριτὴν κύριον ὁ λόγος, μάλιστα δὲ πρὸς τυράννουσ βασιλέας ἡγεμόνας «πάντας τοὺς» ἐν ὑπεροχαῖς ἀγανακτεῖ γὰρ εὐθὺς εἰ ὡς παῖς ἄψρων ὑπὸ τεχνίτου ῥήτορος σχηματίοις κατασοφίζεται, καὶ εἰς καταψρόνησιν ἑαυτοῦ λαμβάνων τὸν παραλογισμόν ἐνίοτε μὲν ἀποθηριοῦται τὸ σύνολον, καὶ ἐπικρατήσῃ δὲ τοῦ θυμοῦ, πρὸς τὴν πειθῶ τῶν λόγων πάντως ἀντιδιατίθεται. διόπερ καὶ τότε ἄριστον δοκεῖ τὸ σχῆμα, ὅταν αὐτὸ διαλανθανῇ, ὅτι σχῆμά ἐστι. τὸ τοίνυν ὕψος καὶ πάθος τῆς ἐπὶ.

3. Caracterización de lo sublime y del genio. Coincidencia con los rasgos del símbolo romántico: intransitividad, intraducibilidad, indecibilidad

¿Qué es lo sublime? Tal era el tema principal del perdido *Tratado de la sublimidad* de Cecilio de Calacte al que responde nuestro anónimo. Se queja el autor de encontrar en dicha obra una explicación demasiado exhaustiva, a través de ejemplos, de qué sea lo sublime, sin encontrar después explicación alguna de cuáles son los medios para alcanzar la sublimidad en el plano literario, tarea que se propone llevar a cabo. La primera definición que el autor nos da apresuradamente, intentando evitar el error en que habría incurrido Cecilio, está referida a lo sublime en el lenguaje: «[...] consiste en un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje» (Anónimo 1977:71)¹⁷. Se trata de un rasgo inmanente al lenguaje sublime, cuya perfección y excelencia son definidas como indescriptibles e indefinibles. Acto seguido se nos da una aclaración que, pasando al orden pragmático de los efectos sobre el receptor, va a ser, como ya hemos visto, esencial: «Y es que el efecto producido por un pasaje sublime no consiste en alcanzar la persuasión (πείθω, *peithó*) del auditorio, sino, más bien, en provocar su entusiasmo (έκστασιν, *ékstasin*)» (Anónimo 1977:71)¹⁸. Se trata del efecto por el cual nos sentimos como arrebatados ante la lectura de un pasaje: el éxtasis, el ‘estar fuera de sí’, rasgo de clara ascendencia platónica.

Dos sentimientos que se combinan: *thaumásion*, aquí traducido como «admiración», y *ékplexis*, traducido como «sorpresa»¹⁹, tienen la facultad —y

¹⁷καὶ τοῦ διὰ πλείονων προυποτίθεται ὡς ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη.

¹⁸Εἰς πειθῶ τοὺς ἀκρωμένους ἀλλ’ εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυα «Entusiasmo: presso i greci, l'ispirazione divina, lo stato di esaltazione che essa produce; la via per raggiungere lo stato finale della visione perfetta, l'estasi; ardore dell'immaginazione, estro, ispirazione. [...] Enthousiasmós, enthousiastés, enthousiastikós: da enthousiázein, “essere ispirato in (én) dio (theós)”». Dizionario etimologico della lingua italiana, a cura di Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli, 2/ D.H, Bologna, Zanichelli, 1980.

¹⁹La interpretación de estos dos términos, que se refieren a los dos sentimientos que conforman lo sublime, tendrá una particular evolución en la historia de la recepción de la obra. El primero va a ser tradicionalmente traducido en el ámbito estético italiano, cobrando gran importancia en Vico, como «meraviglia», el segundo alude a un amplio campo semántico que

este es otro rasgo esencial— de imponerse al espíritu del oyente, de constituir una atracción irresistible. La maestría de la invención, de la disposición y el orden de la materia pasan inadvertidos. A continuación, el autor utiliza una metáfora que va a tener un peso fundamental en la estética romántica: «[...] cuando este (lo sublime) hace su oportuna aparición, produce el efecto del relámpago (σκηπτὸς, *skeptós*) que, con su brillo, lo eclipsa todo y revela con un solo trazo la genialidad del orador» (Anónimo 1977:73)²⁰. Por su centralidad en el conjunto de la obra, traemos aquí todo el pasaje:

Y es que el efecto producido por un pasaje sublime no consiste en alcanzar la persuasión del auditorio, sino más bien en provocar su entusiasmo. La admiración, combinada con la sorpresa, queda invariablemente muy por encima de lo que simplemente busca convencer y deleitar. La persuasión, por lo general, solo de nosotros depende, mientras que los pasajes marcados con el sello de lo sublime ejercen una atracción tan irresistible, que se imponen soberanamente al espíritu del oyente. Por otra parte, la maestría de la invención y el perfecto orden y disposición de la materia no se ponen de manifiesto con solo uno o dos rasgos, sino que a duras penas los vemos aflorar

va de la sorpresa al asombro, al estupor, dependiendo de la intensidad del sentimiento. Burke, como también hará Blair, habla de temor (*θαμβος*) y asombro, dando paso a una interpretación que marcará las reflexiones inglesas sobre el tema: «En efecto, el terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime. Varias lenguas atestiguan fuertemente la afinidad de estas ideas. Frecuentemente, utilizan la misma palabra para significar indistintamente los modos de asombro y admiración, y los de terror. *Θάμβος* en griego es “miedo” o “admiración”; *δείνος* es “terrible” o “respetable”; *αἰδέω* “reverenciar” o “respetar”» (Burke 2005:86).

²⁰ὕψος δέ που καιρίως ἐξενεχθὲν τὰ τε πράγματα δίκην σκηπτοῦ πάντα διεφόρησε καὶ τὴν ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν. Puede verse la traza de esta concepción en la definición de símbolo de Creuzer, autor que pone énfasis en el aspecto temporal del modo de aprehensión de la imagen, y que en su *Symbolik und Mythologie der Alter Völker* reproduce muchas ideas de la época de *Athenaeum*: «Un’ idea si apre nel simbolo in un momento, e interamente, e raggiunge tutte le forze della nostra anima. É un raggio che cade dritto dal fondo oscuro dell’ essere e del pensiero nel nostro occhio e che attraversa tutta la nostra natura» (Todorov 1991:273). Con relación a la explicación de los rasgos del símbolo romántico, seguimos la exposición y reflexiones de Todorov (1991:201-284). Su claridad expositiva y amplitud nos han servido de guía en el intrincado conjunto de ideas estéticas relacionadas con esta cuestión.

a través de toda la urdimbre de la pieza. Muy distinto es el caso de lo sublime: cuando este hace su oportuna aparición, produce el efecto del relámpago que, con su brillo, lo eclipsa todo, y revela con un solo trazo la genialidad del orador (Anónimo 1977:71, 73).

Más allá del carácter elevado como rasgo esencial de lo sublime, que deriva de *La Poética* de Aristóteles²¹, se hace hincapié, a través de la metáfora de la luz, en el carácter intuitivo, instantáneo y envolvente de la experiencia de lo sublime sobre el oyente. Se trata de una experiencia que se vive como un evento involuntario e integral, a la vez que cegador.

El autor caracteriza lo sublime como algo que se produce de forma instantánea, con un solo trazo, exactamente como el rayo, y que oscurece todo cuanto hay a su alrededor (en este caso el tejido retórico del texto), algo instantáneo frente al carácter sucesivo del discurso, es decir, de cualquier texto en el que *inventio*, *dispositio* y *elocutio* organizan la materia en una determinada figura, hecho que presupone la sucesión temporal del discurso mismo. Esta metáfora de la luz asociada a lo sublime, se desarrollará más tarde, estableciéndose una analogía entre la oposición luz-sombras y sublimidad-figuras; la idea preponderante es la de que la sublimidad-luz con su resplandor oculta las figuras-sombras que quedan justificadas en el texto y libres de la acusación de falsedad:

Pues casi al igual que las tenues luces se esfuman bajo los rayos del sol, asimismo los artificios retóricos se oscurecen cuando los envuelve totalmente el halo de lo sublime. Algo acaso no muy distinto ocurre en pintura: aunque la luz y las sombras están colocadas en un mismo plano cromático, una junto a otra, lo primero que se ofrece a la vista es la luz, y no solo adquiere relieve, sino que produce la impresión de una mayor cercanía. Pues bien, en el discurso, lo patético y lo sublime, al estar más cerca de nuestra sensibilidad, gracias a un cierto parentesco natural con nosotros y a su resplandor, se

²¹ Aristóteles identifica lo sublime con el tono elevado propio de la tragedia y la epopeya, como géneros que imitan acciones nobles y elevadas. Desde su perspectiva, los géneros se diferencian por lo que imitan y por cómo lo imitan, estableciéndose una relación entre el poeta elevado y noble y su obra.

manifiestan con más fuerza que las figuras, oscurecen su artificio y, por así decir, lo mantienen oculto (Anónimo 1977: 137)²².

Nos interesa este uso de la luz como sinónimo de lo sublime en este texto, pero más aún nos interesa una identificación básica que aquí se da de la idea de naturaleza con relación a la estética: la relación positiva incluyente de lo sublime y de la naturaleza, de manera que lo sublime posee un parentesco natural con el hombre y pertenece al ámbito de la naturaleza, mientras que lo artificioso o retórico es lo alejado de esta.

Se introduce seguidamente otro *topos* absolutamente esencial para la estética, y fecundísimo en su contenido. No es difícil ver en la fórmula naturaleza *versus* arte, una amplísima oposición conceptual en la que caben tantas otras como contenido *versus* forma, inconsciente *versus* consciente, individualidad *versus* tradición, sentimiento *versus* reflexión²³. Las raíces antiquísimas de este *topos* se encuentran quizá en el *Fedro* de Platón²⁴: la

²² La analogía de la escritura con la pintura, que es solo una muestra de las muchas que se establecerán con las distintas artes: arquitectura, música, danza, es sin duda la que más importancia va a tener en los desarrollos posteriores de la estética; baste pensar en la famosa fórmula *ut pictura poesis* de Horacio que Lessing analizará en su *Laoconte*, abriendo nuevas perspectivas para la concepción del concepto de imitación
σχεδὸν γὰρ ὥσπερ καὶ τὰ μυθρὰ ψέγγη ἐναφανίζεται τῷ ἡλίῳ περιανγούμενα, οὕτω τὰ τῆς ῥητορικῆς σοφίσματα ἑξαμαυροῖ περιχυθὲν πάντοθεν τὸ μέγεθος. οὐ πόρρω δὲ ἴσως τούτου καὶ ἐπὶ τῆς ζωγραφίας τι συμβαίνει ἐπὶ γὰρ τοῦ αὐτοῦ κειμένων ἐπιπέδου παραλλήλων ἐν χρώμασι τῆς σκιᾶς τε καὶ τοῦ φωτός, ὅμως προυπαντᾷ τε τὸ ψῶς ταῖς ὀψεσι καὶ οὐ μόνον ἔξοχον ἀλλὰ καὶ ἐγγυτέρω παπὰ πολὺ φαίνεται. οὐκοῦν κάπὶ τῶν λόγων τὰ πάθη καὶ τὰ ὑψηλὰ ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ἐγγυτέρω κείμενα διὰ τε ψυσικὴν τινα συγγένειαν καὶ τὴν τέχνην αὐτῶν ἐπισκιάζει καὶ οἶον ἐν κατακαλύψει τηρεῖ.

²³ En este sentido, a modo de ejemplo, el Anónimo trae a colación un texto de Demóstenes en el que el papel de la naturaleza lo juega la buena fortuna y el de la *techné* la prudencia, en una metáfora de la vida.

²⁴ En polémica con la sofística, Platón asimila en el *Fedro* la retórica a la dialéctica, y contrapone la *thechnè*, condición necesaria pero no suficiente en el proceso del conocimiento, a la naturaleza, inaugurando una teoría fundamental. Se ponen en boca de Pericles y Adrados, exponentes de la antigua y feliz retórica, palabras de amonestación contra la concepción actual de la retórica, es decir, contra la sofística, como pura *thechnè*: «[...] algunos por no saber emplear el método dialéctico quedaron incapacitados para definir qué es la retórica y, a consecuencia de este percance creyeron, al estar en posesión de los necesarios conocimientos previos a este arte, que la habían descubierto. De ahí que, cuando enseñan dichos

oposición naturaleza-arte, correlativa a la oposición antiguos-modernos, será tratada también por Horacio en su *Ars Poetica*. Las dos posturas encontradas que aquí se plantean se corresponden con sendas teorías retóricas de la época: Apolodoro de Pérgamo, maestro de retórica de la tradición peripatética defiende la visión del arte como *technè*; Teodoro de Gadara, maestro de Tiberio, defiende, sin embargo, haciéndose eco de la tradición platónica y estoica, la prioridad de la naturaleza sobre el dominio de una serie de preceptos. Unos defienden que lo sublime puede alcanzarse siguiendo una serie de normas que cualquiera puede aprender, los otros defienden la imposibilidad de aprender aquello que es puramente innato. De acuerdo con estos últimos, cita el Anónimo, probablemente del Tratado de Cecilio: «El genio (*megalofyía*, naturaleza noble) nace —se ha afirmado— y no es susceptible de

conocimientos a los demás, estimen que han quedado perfectamente instruidos por ellos en la retórica y supongan que el emplear cada uno de dichos recursos de un modo convincente, y el que se estructure el todo de la obra congruentemente —¡casi nada!— es algo que deben sus discípulos procurarse por sus propios medios en sus discursos» (Platón 1994:355). Interpelado por Fedro acerca del «[...] ¿cómo y dónde se podría uno procurar el arte del que en realidad es orador elocuente y persuasivo?» (Platón 1994:355), Sócrates responde: «El poder llegar a ser un maestro consumado en este arte, Fedro, es verosímil —y tal vez también necesario— que sea como todo lo demás. Si en tus condiciones naturales está el ser elocuente serás un orador insigne si a aquellas añades la ciencia y la práctica. Y en lo que de estas quedes corto, en eso mismo serás imperfecto» (Platón 1994:355). En la particular teoría platónica, de acuerdo con esa asimilación de la retórica a la dialéctica, aquello que hace al orador perfecto, encarnado en Pericles, es lo que en general confiere elevación al arte: «Todas las artes importantes necesitan como aditamento el “charlatanear” y el “meteorologizar” sobre la naturaleza. Pues de ahí parece que viene esa elevación mental y esa eficacia en todos los aspectos. Y esto, en adición a sus dotes naturales, fue lo que adquirió Pericles. Pues habiendo tropezado con Anaxágoras, un hombre, creo yo, que reunía todas esas condiciones, llenóse de “meteorología” y penetró en la naturaleza de la inteligencia y de la falta de inteligencia, sobre las que tantísimo hablaba Anaxágoras; y de ahí sacó y aplicó al arte de la palabra lo que le convenía» (Platón 1994:355-356). La capacidad de especular sobre las cosas celestes es rasgo esencial del artista, aquello que el vulgo comprende como «charlatanería». Todo el diálogo platónico defiende la idea de que la retórica verdadera exige el conocimiento de la verdad y es ésta una idea que encontraremos en nuestro *Tratado*.

aprendizaje; no existe medio capaz de proporcionarlo, si no es la propia naturaleza» (Anónimo 1977:73)²⁵.

Hay una correlación sublime/naturaleza y genio/naturaleza: la naturaleza genera al genio, lo sublime pertenece a lo que es natural en el hombre.

Es esta idea de naturaleza, de la que esta investigación va a seguir extrayendo los rasgos caracterizadores, la que va a representar un cambio esencial en la concepción del arte, y en particular de la literatura en la modernidad: el genio cuenta con una naturaleza innata que marca a sus obras con el rasgo de lo sublime, con una vida que no puede reducirse a meras normas: «las obras espontáneas del genio, al reducirlas a meras normas académicas, sufren menoscabo, se envilecen y quedan reducidas en un simple esqueleto (*kataskelteuómena*)» (Anónimo 1977:73)²⁶. Reducir a meras normas académicas equivale a limitarse a poner de relieve en las obras los recursos artificiosos de lo retórico, es decir, aquello que lo sublime oculta (las figuras retóricas); equivale a privarlas de vida²⁷. Ahora bien, en el *Tratado* se defiende una original teoría que concibe la síntesis cruzada de todos estos elementos: naturaleza/genio, arte/método. Es la naturaleza la que confiere la genialidad, mas esta última —carente de toda disciplina y método— corre el peligro de dejarse arrastrar por su «ciego impulso e ingenua audacia (*amathés tólme*)» (Anónimo 1977:75)²⁸. Por otra parte, el método —sin la fuerza de la naturaleza— es capaz, a su vez, de conseguir obras correctas, quizá intachables, pero exentas de originalidad. Así, se pregunta el anónimo, comparando la genialidad con defectos de Sófocles con la mediocridad intachable de Ión: «Mas, ¿quién en su sano juicio querría cambiar una sola pieza, el Edipo, por la obra completa de Ión?» (Anónimo 1977:173)²⁹.

²⁵ γεινᾶται γάρφησι, τὰ μεγαλοφυῆ καὶ οὐ διδακτὰ παραγίνεται, καὶ μία τέχνη πρὸς αὐτὰ τὸ πεφυκέναι.

²⁶ χείρω τε τὰ φυσικὰ ἔργα, ὥς οἴονται, καὶ τῷ παντὶ δειλότερα καθίσταται ταῖς τεχνολογίαις κατασκευευνόμενα.

²⁷ Queremos resaltar que aquí la naturaleza, del ámbito del objeto, en el que lo situará una cierta interpretación de la *Poética* de Aristóteles, pasa al ámbito del sujeto, como rasgo esencial del talento innato del artista.

²⁸ ἐπὶ μόνῃ τῇ φορᾷ καὶ ἀμαθεὶ τὸλμῃ λειπόμενα.

²⁹ ἢ οὐδεὶς ἂν εὖ φρονῶν ἑνὸς δράματος, τοῦ Οἰδίποδος, εἰς ταῦτ' οὐ συνθεῖς τὰ Ἰωνος πάντ' ἀντιτιμήσαιτο ἑξῆς.

Curiosamente, en la historia de la recepción de la obra, un aspecto u otro han sido subrayados en función del momento histórico y de la intención del intérprete. Boileau, que es además autor del *Ars Poetica*, obra canónica del neoclasicismo francés, en su traducción de 1674 aprecia el aspecto más convencional del *Tratado*, que hace hincapié en los límites que impone el gusto. Otros intérpretes, sin embargo, como por ejemplo el joven Goethe, *Stürmer*, extraen de su lectura la lección contraria, la de la ingenuidad y audacia del genio como naturaleza. Pero lo que defiende el texto *ad litteram* es la necesidad para el arte de ambos aspectos, pues una obra toda naturaleza es una pura monstruosidad, mientras que una obra toda técnica es académicamente perfecta pero vacía³⁰.

En polémica con los autores «modernos», el *Tratado* empieza por describir los dos defectos opuestos entre sí que pueden desviar al escritor en su afán por alcanzar la sublimidad: la hinchazón (*oidéin*) y la puerilidad (*meirakiódes*). El estilo ‘inflado’ consiste en el exceso de sublimidad no sustentada por un auténtico *pathos*, es decir, lo trágico hinchado, denominado por Teodoro *parentirso*, como falso entusiasmo y excesiva emoción que no llega al auditorio³¹. El defecto contrario lo constituye la puerilidad, «marchamo de la absoluta trivialidad, de la pequeñez de espíritu» (Anónimo 1977:79)³². La puerilidad es también la frialdad en que incurre el escritor en su «pasión por expresar ideas originales, moda que en especial, cautiva locamente a los

³⁰ Leopardi (pero también un Goethe más maduro y Schelling) entenderá el problema, como veremos, de este modo.

³¹ El estilo *inflado* y el estilo *pueril* son defectos de estilo contrarios entre sí. Si atendemos estrictamente a lo que dice el *Tratado*, los defectos mencionados son tres: el estilo *inflado* (cuyo efecto es el ridículo), el estilo *pueril*, que es una manera de pensar escolástica (cuyo efecto es la frialdad), y, por último el «parentirso» (*parénthyron*), el *pathos* fuera de lugar (cuyo efecto es también la frialdad, *psykrótes*). Nos es difícil distinguir el estilo *inflado* del “parentirso”; quizá lo que puede distinguirlos, según las palabras del propio autor, sean los efectos que produce en el auditorio: un efecto paródico en el primer caso, de frialdad en el segundo. Leopardi va a unificar todos estos defectos en un término esencial para su estética: *affettazione*, término que a menudo se refiere tanto al patetismo no sublime (el estilo *inflado*), como al estilo «adolescenziale».

³² ταπεινόν γὰρ ἐξ ὅλου καὶ μικρόψυχον καὶ τῷ ὄντι κακὸν ἀγεννέστατον.

escritores actuales» (Anónimo 1977:87)³³ y que les lleva a «encallar en los arrecifes del oropel y la afectación» (Anónimo 1977:79)³⁴.

¿Mas, cómo juzgar en qué pasajes nos hallamos ante lo auténticamente sublime? Hace su aparición aquí un nudo central de todo el argumento que se remonta a la tradición aristotélica, con el cual pasamos de nuevo de la dimensión lingüística y estética a la ética y política. Queremos recalcar esta idea porque el paso de una dimensión a otra se hace en el texto sin apenas reparar en ello. La indiferencia entre ética y estética, entre retórica y política es una característica propia de la ingenuidad de la antigüedad a la que idealmente pertenece el Pseudo-Longino, y es una condición que Leopardi, en su lúcido diagnóstico de la modernidad percibe vivamente. En el *Tratado* domina la idea, que deriva de la *Poética* de Aristóteles, de que hay una estrecha conexión entre el autor y su obra³⁵, y de que la sublimidad emana naturalmente de los espíritus elevados y nobles. La caracterización ética de esta grandeza de espíritu ligada a la política nos lleva, sin duda, a la *Ética a Nicómaco*³⁶:

Debemos reparar, mi querido amigo, en el hecho de que, en la vida ordinaria nada es grande si su menosprecio se considera un signo de grandeza (por ejemplo: la riqueza, los honores, la gloria, el poder, y todo eso, en fin, que externamente está rodeado de una aureola espectacular, un hombre realmente sabio no lo juzgará un bien supremo desde el momento en que rechazarlo se tiene por un acto de superioridad moral —y, en efecto, más que a quienes lo

³³διὰ τὸ περὶ τὰς νοήσεις καινόσπουδον, περὶ ὃ δὴ μάλιστα κορυβαντιῶσιν οἱ νῦν.

³⁴Τὸ γένος ὀρεγόμενοι μὲν τοῦ περιττοῦ καὶ πεποιημένου

³⁵ «Esta» —la poesía— «se divide así de acuerdo con el carácter propio de [cada poeta], porque los más serios representan acciones nobles y propias de quienes son nobles [...]» (Aristóteles 1990:4).

³⁶ «Come abbiamo detto, l'uomo fiero ha a cuore principalmente gli onori tuttavia avrà anche un atteggiamento misurato riguardo alla ricchezza, al potere e a ogni buona e cattiva fortuna: non sarà troppo contento nella buona fortuna nè troppo disperato nella cattiva. Nè proverà gioie o dolori eccessivi riguardo all'onore, infatti il potere e la ricchezza sono desiderabili per l'onore, o quanto meno coloro che li possiedono desiderano essere onorati per quei beni: quindi, colui che fa poco conto dell'onore, fa poco conto anche del resto. Per questo tali individui sono considerati arroganti» (Aristóteles 2003:145).

poseen, se admira a los que, pudiendo tenerlo, lo desprecian en un gesto de suprema hidalguía [...] (Anónimo 1977:87,89)³⁷.

El término aquí traducido como «hidalguía» es «*megalopsykía*», es decir, más apropiadamente: «grandeza de ánimo». Debemos ponerlo en relación, por tanto, con la grandeza de ánimo del hombre magnánimo propio del ideal aristotélico y estoico. Hemos pasado así de lo sublime en el lenguaje a lo sublime en su dimensión ética y política. Se trata de una concepción ética de la sublimidad que rebasa el planteamiento meramente retórico, abriendo un espacio respecto de esta categoría estética que solo en la modernidad va a cobrar todo su significado, pero que hallamos ya aquí resumida en la siguiente fórmula: «la sublimidad es la resonancia de un espíritu señero (*megalofrosyne*, más propiamente, “sentir elevado”)» (Anónimo 1977:95)³⁸. Y del mismo modo que solo la grandeza de espíritu es susceptible de crear lo sublime, solo esa grandeza es asimismo capaz de acogerlo; en la recepción, creador e intérprete comparten una naturaleza que permite la activación del sentido:

En virtud de su propia naturaleza, lo auténticamente sublime arrebatada de alguna manera nuestro espíritu y, poseído de una especial exaltación, llénase de gozo y de orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar (Anónimo 1977:89)³⁹.

Hay una identificación entre el creador y el receptor, en virtud de su capacidad de concebir grandes y nobles ideas, que difumina la línea divisoria que separa a ambos; una identificación que va a hacer suya la gran revolución estética del Romanticismo alemán en su asimilación del acto de recepción como acto de creación. Pero hay que recalcar, sobre todo, una relación positiva

³⁷Εἰδέναι χρή, ψίλλτατε, διότι, καθάπερ κἀν τῷ κοίνῳ βίῳ οὐδὲν ὑπάρχει μέγα οὐ τὸ καταφρονεῖν ἐστὶ μέγα, οἷον πλοῦτοι τιμαὶ δόξαι τυραννίδες καὶ ὅσα δὴ ἄσα δὴ ἄλλα ἔχει πολὺ τὸ ἔξωθεν π ροστραγωδούμενον οὐκ ἂν τῷ γε ψρονίμῳ δόξειεν ἀγαθὰ ὑπερβάλλοντα ὧν αὐτὸ περιψρονεῖν ἂ γαθὸν οὐ μέτριον -θαυμάζουσι γοῦν τῶν ἐχόντων αὐτὰ μᾶλλον τοὺς δυναμένους ἔχειν καὶ διὰ μ εγαλοφυχίαν ὑπερορῶντας.

³⁸ ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα.

³⁹ τἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χα ρὰς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν.

de carácter incluyente entre la naturaleza y la grandeza de ánimo propia del artista sublime.

El entusiasmo, que engloba los aspectos del arrebató, la exaltación y la alegría, es el carácter fundamental de las obras de genio; sin este la obra no puede crearse ni comprenderse⁴⁰. Para comprender esta compenetración esencial entre sujeto creador y receptor de lo sublime debemos reparar en el modo en que el autor es capaz de considerar como una misma actividad la capacidad para juzgar sobre lo sublime moral y lo sublime artístico:

Debemos reparar, mi querido amigo, en el hecho de que, en la vida ordinaria nada es grande si su menosprecio se considera un signo de grandeza (por ejemplo: la riqueza, los honores, la gloria, el poder, y todo eso, en fin, que externamente está rodeado de una aureola espectacular, un hombre realmente sabio no lo juzgará un bien supremo desde el momento en que rechazarlo se tiene por un acto de superioridad moral —y, en efecto, más que a quienes lo poseen, se admira a los que, pudiendo tenerlo lo desprecian en un gesto de suprema hidalguía. *Pues bien, con este mismo criterio debemos analizar los pasajes sublimes de la poesía y de la prosa observando si encierran una mera apariencia de sublimidad a la que se han hecho simples adiciones accidentales y advirtiendo que solo un detenido examen puede poner al descubierto esa vaciedad que, para un alma noble, antes merece el desprecio que la admiración* (Anónimo 1977:87, 89). (La cursiva es nuestra).

⁴⁰ En este texto no podemos dejar de ver, aun adelantando una tesis que nos tocará desarrollar más adelante, la 'resonancia' de la definición leopardiana de las *opere di genio* (aunque en Leopardi el énfasis está puesto en la obra como arte «negativo», como representación de lo sublime desde el arte desencantado de la antigüedad): «Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie (sia che appartengano alle alte e forti passioni, sia a qualunque altra cosa); servono sempre di consolazione, *raccendono l'entusiasmo*, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le *rendono*, almeno momentaneamente, *quella vita* che aveva perduta» (Leopardi 1999a:270-271) (La cursiva es nuestra).

El paso, imperceptible en una primera lectura, del aspecto ético al estético, su mescolanza e indiferenciación, pueden percibirse en la comparación que el *Tratado* hace al sugerir el método que debe seguirse para distinguir lo sublime de lo que no lo es: del mismo modo que el sabio rechaza aquello que solo aparentemente está rodeado por un halo espectacular (lujo, riqueza, etc.), igualmente debemos juzgar prosa y poesía, rechazando el brillo aparente, aquellos rasgos que solo les otorgan una mera apariencia de sublimidad. Algo que implica un detenido análisis por parte del lector de alma noble, que espontáneamente detectará y despreciará las adiciones accidentales y vacías. Es la nobleza del lector la que le indica la sublimidad de lo que lee, si experimenta en la lectura el entusiasmo y la exaltación propia de las obras de genio. Hay que decir que el argumento cae en cierta circularidad, que recuerda en cierta manera al círculo hermenéutico⁴¹, según el cual la interpretación del texto recae sobre el intérprete que a su vez se define de manera funcional y en dependencia de lo leído e interpretado. Pero es el texto inmediatamente posterior el que merece en mayor medida un detenido análisis:

En consecuencia, cuando un hombre de fina sensibilidad y versado en literatura escucha repetidamente un pasaje que no despierta en su alma nobles emociones, que no sugiere al espíritu materia de meditación que sobrepase lo meramente percibido; cuando, tras un atento examen, la reflexión decae hasta desfallecer, en tal caso no puede tratarse de auténtica grandeza si su efecto no trasciende la simple percepción de este pasaje. Lo realmente sublime da abundante pábulo a la meditación, las sensaciones que despierta resultan difíciles, qué digo, imposibles de resistir, y dejan en el recuerdo una huella profunda e imborrable (Anónimo 1977: 89)⁴².

⁴¹ «En la hermenéutica que ha llamado (Gadamer) «romántica», el círculo está constituido por la relación recíproca entre un sujeto, especialmente un creador [pero también puede ser un intérprete] y la obra» J. F. Mora, Diccionario de Filosofía, voz *círculo*, pag. 506, Barcelona. Círculo de lectores, 1991. El intérprete comprende y explica la obra y ésta a su vez sirve para entender, explicar al intérprete.

⁴² «ὅταν οὖν ὑπὲρ ἀνδρὸς ἔμφρονος καὶ ἐμπείρου λόγων πολλάκις ἀκουόμενόν τι πρὸς μεγαλοφροσύνην τὴν ψυχὴν μὴ συνδιατιθῇ μηδ' ἐγκαταλείπη τῇ διανοίᾳ πλεῖον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθεωρούμενον... δυσεξάλειπτος

Varios elementos debemos resaltar de este texto fundamental. Además de la 'emoción noble' (*megalofrosyne*, sentir elevado) que el texto sublime es capaz de suscitar, hay otro rasgo esencial. En este contexto, *a sensu contrario*, se indica, en primer lugar, que la obra de genio no solamente conmueve y entusiasma, sino que también produce pensamiento, meditación, y lo hace de modo tal que «sugiere al espíritu materia de meditación que sobrepase lo meramente percibido». Una meditación que, yendo más allá de lo percibido, no podemos llamar sino 'trascendente' en cuanto que hace ir más allá del mundo de los sentidos. Así, «lo realmente sublime da abundante pábulo a la meditación»: se trata de un rasgo que debemos poner en relación con el símbolo.

El 'dar mucho que pensar' va a ser un rasgo fundamental en la caracterización de lo simbólico: simbólica es una imagen que siempre da nueva materia al pensamiento más allá de lo percibido, una imagen que se presenta, por tanto, como fuente inagotable de sentidos, sea en virtud de su indefinición o de su infinitud, como se va a decir más adelante; en definitiva, no se traduce en un significado unívoco y sin residuo. La 'trascendencia' de significados más allá de la imagen sensible constituye, por tanto, otro elemento, que junto al carácter irracional e intuitivo, se suman al elenco de rasgos esenciales que comparten lo sublime y lo simbólico⁴³. El otro elemento que debemos resaltar en este pasaje es el de la sensorialidad: lo sublime afecta a la totalidad del hombre, no solo a su pensamiento, a su mente, sino también a sus sensaciones, no solo a su alma sino también a su cuerpo, produciendo con ello un efecto imborrable en la memoria emocional y sensitiva. Se trata por tanto, contemplando todos estos elementos (imagen sensible que da abundante materia de meditación, que sobrepasa lo meramente percibido y cuyo efecto trasciende la mera percepción) de una síntesis de reflexión-pensamiento y sensación-emoción, es decir, de una síntesis de cuerpo y mente, de materia y espíritu, de un impacto en la totalidad del ser del hombre.

⁴³ Kant subraya este rasgo esencial, el 'dar mucho que pensar', en su caracterización de la idea estética: «[...] per idea estetica intendo quella rappresentazione dell' immaginazione che dà occasione di pensare molto [...]» (Kant 1999:149); la idea estética recoge muchos aspectos de lo sublime y va a ser la base sobre la que muchos de los autores románticos van a construir su idea de símbolo (desde Goethe y Schiller hasta el círculo de *Athenaeum*).

Si, llegados a este punto, hacemos una recapitulación de los rasgos que hasta ahora hemos deducido del texto como caracteres esenciales de lo sublime, vemos que coinciden, como acabamos de decir, con varios de los que caracterizan al símbolo romántico⁴⁴: lo sublime, como el símbolo, expresa un contenido no racionalizable («un no sé qué»), por lo tanto *intraducible* al lenguaje convencional; un contenido que no se agota tras una primera fruición del texto, por lo que expresa lo *indecible*; un contenido cuyo valor no puede estar en un fin externo (como en la oratoria), sino en sí mismo, como generador de un entusiasmo que no va más allá de sí mismo, que es autorreferencial y por lo tanto *intransitivo*. Autonomía del arte (arte puro), expresión de lo indecible, intraducibilidad⁴⁵. Pero podemos aún proseguir en nuestra lectura del *Tratado* y acotar otros aspectos que unen lo sublime pseudo-longiniano con el símbolo romántico.

4. Teoría de las cinco fuentes: arte y naturaleza, sublime patético y no patético; la medida cósmica y el *colpo d'occhio*

Nuestra lectura del *Tratado* tiene como objetivo principal acercarnos a la idea de naturaleza tal como aparece en el mismo: por un lado, naturaleza como rasgo inherente esencial de lo sublime en el arte, la oratoria y la poesía; por otro, y sin que los dos momentos se presenten siempre de un modo diferenciado, naturaleza como rasgo inherente esencial de lo sublime en el sabio, en el ‘hombre grande’, en el hombre magnánimo. Nuestro interés deriva de la condición —en la que deberemos profundizar en la segunda parte del presente trabajo, y que constituye una de las tesis fundamentales de nuestra concepción— de que una de las vertientes principales de la idea de naturaleza

⁴⁴ Seguimos a este respecto la exposición que hace S. Todorov (1991:201-284) sobre los rasgos, significado y diferentes teorías del símbolo romántico.

⁴⁵ «Se si accetta di riconoscere i caratteri principali dell'estetica romantica in alcune categorie enumerate in precedenza (produzione, intransitività, coerenza, sintetismo, espressione dell'indicabile) si ammetterà anche che la nozione di simbolo si oppone a quella di allegoria per l'una o l'altra di queste stesse categorie, e quindi che la nozione di simbolo concentra in sé l'insieme, o almeno le grandi linee dell'estetica romantica» (Todorov 1991:277).

en Leopardi deriva de esta ‘fuente fundamental’. Como ya mencionamos en el párrafo [1], hemos elegido este texto —un texto fundacional de toda una tradición estética, y a su vez, síntesis de diversas ideas sobre el arte— porque es, en su choque con la escritura leopardiana, en el diálogo constante de esta última con el *Tratado*, en los diversos niveles que posee (estético, retórico y ético-político), donde creemos poder encontrar, al menos, uno de los polos de la idea de naturaleza, que parece vertebrar el pensamiento que nos ocupa. El otro polo, como hemos indicado al comienzo de nuestra investigación, nos lo va a ofrecer el *De rerum natura* de Lucrecio, texto que hemos considerado fundamental para comprender a Leopardi, y que, al igual que el *Tratado*, posee un valor crucial como síntesis de esquemas ideológicos y como generador de pensamiento. Aun funcionando como polo opuesto —también en la concepción de nuestro trabajo— el poema de Lucrecio, obedeciendo a la lógica de la paradoja que igualmente rige el pensamiento leopardiano, muestra desde la oposición la otra cara de la idea de naturaleza, sin dejar por ello de compartir un núcleo esencial con Pseudo-Longino, núcleo de pensamiento que acompaña de forma perenne, como intentaremos demostrar, el desarrollo de la idea de naturaleza en Leopardi. Si el *Tratado de lo sublime* está firmemente asentado en el universo del símbolo, el poema *De rerum natura* muestra ya como una tendencia irrefrenable, el universo de la alegoría, con las consecuencias que ambas visiones comportan para la idea de naturaleza en Leopardi.

Hecha esta breve digresión con la intención de situarnos dentro del itinerario general de nuestro recorrido, podemos proseguir en nuestra lectura del *Tratado*.

El Anónimo expone su núcleo teórico a través de la teoría de las cinco fuentes:

Cinco son, si vale el término, las fuentes de donde mana de un modo especial la elevación estilística; como fundamento común de estos cinco principios hay que situar el talento literario, sin el cual nada es posible. Pues bien, la primera y más importante es la facultad de concebir nobles ideas, tal y como lo hemos establecido en nuestro libro sobre Jenofonte. La segunda es la fuerza y la vehemencia en la emoción. Estas dos fuentes de sublimidad, en su gran parte,

son cualidades innatas; las restantes, fruto del estudio (*diá techné*). A la apropiada disposición de las figuras (que son de dos clases: las del pensamiento y las del lenguaje), hay que añadir la nobleza en la expresión, que, a su vez, comprende la selección de los términos, el uso de la metáfora y el colorido poético de la dicción. La quinta raíz de la sublimidad, que sintetiza todas las anteriores, es la dignidad y la elevación del tono en la estructura total de la obra (Anónimo 1977:91).

Fundamento común de lo sublime en el lenguaje es el talento, condición previa y necesaria. A partir de ahí, cinco son los principios que lo constituyen: los dos primeros proceden de la naturaleza de modo innato; los dos siguientes, de la *techné*; y el quinto y último constituye la síntesis de los anteriores. Como vemos, el papel del arte como técnica, aunque esencial, queda relegado a un segundo lugar⁴⁶. Las fuentes innatas, es decir, naturales —las que nos interesan pues apuntan directamente a la idea de naturaleza— son la facultad de concebir nobles ideas, (*to perí tas noeseis adrepébolon* y la fuerza y vehemencia en la emoción o *pathos*, (*to sphodrón kaí enthousiastikón páthos*) (Pseudo-Longino 2005: 149) es decir, en un sentido más amplio, el pensamiento, que incluye también el intuir, y el sentimiento, que incluye también la sensorialidad. La edición española que hemos elegido traduce el original griego dándonos una versión elaborada que pone en relación, acertadamente, en la primera fuente, la idea de nobleza con la de elevación. La edición bilingüe de Francesco Donadi, más precisa en su traducción, traduce así las dos principales fuentes de lo sublime: «il puntare a pensieri elevati»; y «un atteggiamento passionale, vigoroso e pieno di entusiasmo» (Pseudo-Longino 2005: 149). Más allá de estas diferencias en la traducción, nos interesa resaltar que la grandeza o elevación tiene en el griego original la doble carga semántica física y espiritual, como elevación en el espacio-tiempo y como elevación moral. Por otra parte también el *pathos* se relaciona con la idea de

⁴⁶ Las fuentes que dependen del estudio hacen referencia, por supuesto, a las distintas partes de la retórica, tal y como las recibe el autor de la tradición: *dispositio* de las figuras (que se distinguen en figuras del lenguaje y del pensamiento, según la tradición aristotélica), nobleza de la expresión (elección de los términos, uso de la metáfora y colorido poético de la dicción). La quinta fuente como síntesis se refiere a la dignidad y elevación de la estructura general de la obra.

nobleza, y de hecho en la caracterización de la segunda fuente, en el capítulo XVIII. 4, se habla de «noble emoción»:

[...] nada hay tan sublime como una noble emoción cuando esta aflora en el instante oportuno en tales casos, exhala las palabras como bajo los efectos de un místico transporte, de una inspiración, como si les infundiera un soplo apolíneo [...] (Anónimo 1977: 93).

Y en la versión de Donadi «[...] non c'è nulla di così magniloquente come una nobile passione quando viene a proposito, che per così dire esala sotto l'effetto di una forma di follia e di un soffio carico di entusiasmo, e riempie quasi di afflato divino il discorso [...]» (Pseudo-Longino 2005: 157). Las dos primeras fuentes pueden identificarse, por tanto, con dos aspectos de la sublimidad bien diferenciables: el primero, con la facultad de concebir grandes y nobles ideas, es decir, de mirar a cosas elevadas (donde «elevado» posee, como ya hemos indicado, su doble carga semántica, figurativa y conceptual, como lo alto y lo noble); el segundo, con el *pathos*, es decir, la fuerza, la vehemencia y la nobleza de la emoción. Reparemos en el hecho de que lo sublime como *pathos* —pero también lo sublime como capacidad de mirar a cosas elevadas— moviliza las diversas funciones de la conciencia⁴⁷: la del pensamiento, pues hace pensar más allá de la imagen; la del sentimiento, pues suscita emociones; la función sensorial, pues suscita sensaciones imborrables, difíciles de resistir; y, por último, la intuitiva, en cuanto que es inspiración, soplo apolíneo, éxtasis. De la conjugación de estas funciones surge lo sublime, que, como el símbolo, es resultado de una síntesis de la imaginación creadora.

En su polémica con Cecilio, a quien el Pseudo-Longino acusa de no haber distinguido entre patetismo y sublimidad⁴⁸, se desarrolla una

⁴⁷ Tal como se exponen por C.G. Jung en *Tipos psicológicos* (Jung 1994).

⁴⁸ En el *Tratado*, Pseudo-Longino afirma que Cecilio en su *Tratado de la sublimidad* no aborda separadamente el tema del patetismo como principio de la sublimidad, quizá al creer que ambos términos aluden a una misma realidad, por lo que anuncia que él sí lo hará. Un problema secundario, que no afecta a nuestra investigación pero que queremos simplemente apuntar, es el de que en el *Tratado*, el tema del *pathos* no es tratado pormenorizadamente como el resto; no se sabe si tal desarrollo estaría en la laguna del capítulo IX o si la parte final,

argumentación que constituye uno de los puntos más originales del *Tratado* y que mayor repercusión tendrá en el futuro. Hay pasos sublimes sin ser patéticos y pasos que son patéticos sin ser sublimes. Del patetismo sin sublimidad, como afectación, ya hemos hablado (se tiene presente fundamentalmente la oratoria de los modernos): es lo contrario de lo sublime como *pathos*, donde la emoción es noble y apropiada a las circunstancias. Pero penetremos ahora en el campo de lo sublime no patético —que nuestro autor va a ilustrar a través de distintos textos como capacidad de la «medida cósmica»— y que constituye un argumento pertinente en nuestra investigación en cuanto que la genialidad innata es entendida como «naturaleza».

Aun siendo condición innata, es decir, ingénita y por tanto natural, esta capacidad puede ser fomentada favoreciendo la tendencia del espíritu hacia los nobles ideales; no olvidemos que las ideas platónicas y estoicas conforman el humus ideológico del *Tratado*⁴⁹. Pero más allá de esta premisa, la de la vinculación natural del genio con la virtud, la facultad a la que se alude a continuación en el *Tratado* es la de la imaginación. El primer ejemplo que encontramos es el de *Odisea XI*, 385, el pasaje en que los gigantes Oto y Efialtes, hijos de Poseidón e Ifimedia, amontonando varias montañas pretenden llegar al Olimpo: «El Osa se afanaban en colocar, sobre el Olimpo, y sobre el Osa el Pelión, de agitado follaje, con la idea de llegar hasta el Cielo» (Anónimo 1977:93)⁵⁰.

La superposición de grandezas siempre mayores y siempre más elevadas en la imaginación es lo que el autor llama audacia del poeta. Otro paso de Homero (*Ilíada V*, 770 ss.), donde se ilustra lo sublime no patético, y

que trata de las pasiones desde un punto de vista ético-político, constituye el desarrollo que el autor anunciaba; sea como sea la crítica no está de acuerdo en este punto.

⁴⁹ «[...] pues es absolutamente imposible que una persona que ha consagrado, durante toda su vida, sus ideas y cuidados a temas mezquinos y serviles, pueda engendrar un pensamiento que suscite la admiración y merezca el aplauso unánime de la posteridad. Y, al contrario, son nobles, lógicamente, los acentos de quienes atesoran en su espíritu ideas elevadas» (Anónimo 1977:95), οὐδὲ γὰρ οἷόν τε μικρὰ καὶ δουλοπρεπῇ φρονουήσας καὶ ἐπιτηδεύοντας παρ' ὅλον τὸν βίον θαυμαστόν τι καὶ τοῦ παντὸς αἰῶνος ἔξενεγκεῖν ἄξιον μεγάλοι δὲ οἱ λόγοι τούτων, κατὰ τὸ εἶκος, ὧν ἂν ἐμβριθεῖς ὦσιν αἱ ἔννοιαι?

⁵⁰ Ὅσσαν ἐπ' Οὐλύμπῳ μέμασαν θέμεν· αὐτὰρ ἐπ' Ὅσση. Πήλιον εἰνοσίφυλλον, ἵν' οὐρανὸς ἄμβατος εἴη

se describe con un símil la majestad divina, presenta una imagen familiar por su modernidad en la que se caracteriza al genio como mirada desde lo alto, omniabarcante. Nos encontramos ante una metáfora que va a desembocar en la idea de *coup d'oeil* de la estética francesa del siglo XVIII (Diderot, Rousseau), idea que Leopardi desarrolla al hablar de *colpo d'occhio*⁵¹: «Y cuanto espacio abarca en el cielo la mirada de un hombre que, sentado en la cima de un monte contempla el mar tenebroso, tal salto dieron los relinchantes corceles divinos» (Anónimo 1977:97)⁵². Así explica el comentario: «[...] mide la longitud de su salto con una medida cósmica (*kosmikón diastéma*)» (Anónimo 1977:97)⁵³. La mirada cósmica, la distancia universal, fruto de la facultad imaginativa como aprehensión sintética de la realidad, es el rasgo esencial del genio: la cima del monte, metáfora de la elevación de la imaginación sublime y de la soledad, permiten la visión, desde lo alto, del mar tenebroso, del espectáculo insostenible e inabarcable de la existencia⁵⁴.

⁵¹ El *coup d'oeil* como capacidad sintética de la imaginación es un concepto esencial para los enciclopedistas franceses, y es el origen del *colpo d'occhio* leopardiano. S. Verhulst estudia este nexo: «L'affinità essenziale tra gli usi della metafora del *coup d'oeil* registrati presso Bufón, d'Alembert, Condillac, Diderot e Leopardi è la finzione dell'apprensione totale come momento costitutivo dell'atto conoscitivo, poetico o scientifico» (Verhulst 2005:62). Pone en relación, además, el concepto de *colpo d'occhio* con la retórica de lo sublime: «In realtà, Leopardi nel descrivere il meccanismo dell'immaginazione come movimento mentale veloce latore di conoscenza e di un sommo piacere, si vale innanzitutto della terminologia retorica quale tradizionalmente si mobilitava nella codificazione della metafora. Sullo schema definitorio della metafora come strumento del sublime vengono a innestarsi, veicolati dalla metafora settecentesca del *colpo d'occhio*, i concetti di *liaison des idées*, di simultaneità, di apprensione totale» (Verhulst 2005:63).

⁵² ὅσπον δ' η̅ροειδὲς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν, / ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσω ἐπὶ οἶνοπα πόντον,
/ τόσπον ἐπιθρόσκουσι θεῶν ὑψηλές ἵπποι.

⁵³ τὴν ὁρμὴν αὐτῶν κοσμικῶ διαστήματι καταμετρεῖ.

⁵⁴ Resulta llamativa la analogía que se puede establecer entre la situación de este pasaje y la de *L'Infinito* y, en general, de la condición ideal del sujeto lírico leopardiano: la soledad del yo frente a la naturaleza. A este respecto, en sus estudios sobre la influencia de lo sublime antiguo y moderno, y en referencia al tejido ideal que rodea la composición de *L'infinito*, ha escrito Lonardi: «Insomma leggendo questo Leopardi non si può dimenticare quanto i moderni narratori e moralisti dell'io, un Rousseau per esempio, il Goethe del *Werther*, Alfieri, il Foscolo dell'*Ortis*, e direi anche Chateaubriand, gli hanno insegnato o gli stanno insegnando, nella prospettiva di un sublime dei moderni. Un luogo riparato e nascosto dove *sedersi* e da dove *mirare*. Nessuna

5. Poesía y filosofía: la contemplación de lo sublime natural como huella de lo divino en el hombre

Hay en el *Tratado* todo un entramado metafórico que encuentra su manifestación histórica más determinante en Platón y Aristóteles, pero que constituye algo así como una metáfora esencial del pensamiento: las metáforas elevación-nobleza y descenso-bajeza. Sublime es, para Aristóteles, en principio, la imitación de acciones elevadas; pero asimila también la idea de éxtasis (estar fuera de sí) y la *manía* platónica como rasgo esencial del genio poético. La atribución del espacio aéreo a lo espiritual y del espacio terreno a lo material es, como sabemos, esencial para la filosofía platónica, cuyas raíces religiosas no es aquí necesario recordar. Pero se trata también de una analogía que tiene una fácil explicación antropológica: es la postura erguida la que permite al hombre, justamente, alcanzar un punto de vista del cual el animal carece, permitiéndole, al elevar su cabeza, extender su mirada hacia el horizonte y concentrar su interés en el cielo, desvinculándose de la tierra⁵⁵. En el *Tratado* se cita un pasaje de *La República* donde encontramos un ejemplo del uso de esta metáfora:

Y así —dice textualmente— los hombres privados de sentido ético y de virtud, entregados a todas horas a los banquetes y a los placeres de esta índole, se ven arrastrados, a lo que parece, *hacia abajo*, y allí andan errantes durante toda su vida, *sin levantar jamás la mirada* ni sentirse impulsados hacia la verdad, y sin gustar un placer auténtico y puro, sino que, a modo de bestias, *con la vista constantemente dirigida hacia abajo, volcados hacia la tierra* y a la mesa, llevan una vida de gula y de lujuria, y, para satisfacer sus pasiones desbocadas, se cocean y cornean mutuamente con sus cuernos y cascos de

interposizione tra l'io —un io giovane, il nuovo io giovane che spunta nel secondo Settecento— e la natura («quelque lieu sauvage dans la forêt» per Rousseau, un angolo tra i monti per Werther, il «tra mare e cielo» per l'Alfieri che si citerà fra poco). Ed ecco scattare il lavoro dell'immaginazione, la sua inesauribile capacità di *fictio* nel vuoto del mondo [...]» (Lonardi 2005:65-66).

⁵⁵ Ver por todos, G. Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Durand 1981). Herder ya se hacía cargo de estas metáforas en *Ideas para una filosofía de la historia* (Herder 1959).

hierro hasta causarse la muerte en su insaciable concupiscencia (Anónimo 1977:117)⁵⁶ (La cursiva es nuestra).

Por un lado, en el *Fedro*, la facultad del poeta es explicada como posesión de un dios⁵⁷; por otro, el poeta es capaz de ver las similitudes entre las cosas que están alejadas entre sí, y este es el otro origen de la poesía que Aristóteles admite en su *Poética*. Del *tropo* por antonomasia, la metáfora, Aristóteles dice: «Solo esto no puede recibirse de otro y es fruto de una *naturaleza* privilegiada» (Aristóteles 1990:28) (cursiva mía); por tanto, es un elemento innato del que dota la naturaleza. Y añade: «Usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas» (Aristóteles 1990:28), es decir, se trata de captar similitudes o analogías entre realidades concretas de diverso orden. En un plano sensorial, esto es solo posible si tomamos la distancia suficiente, si ganamos para nosotros el punto de vista que permite, justamente, la comparación de elementos distanciados entre sí. Un lugar elevado dota a la mirada de una mayor capacidad de síntesis y a la vez permite establecer analogías y, por ello, en un sentido lato, confiere una mayor sublimidad.

Esto es, por otra parte, algo que hace también el filósofo, que se dedica a captar la identidad en la diferencia, la unidad en la multiplicidad. Además, —admite Aristóteles— junto a los poetas cuya inspiración tiene un origen divino cabe admitir una segunda clase de poetas que se amoldan al ser de las cosas

⁵⁶ «καὶ ἀρετῆς ἄπειροι, εὐωχίαις δὲ καὶ τοῖς τοιούτοις ἀεὶ συνόντες, κάτω ὡς ἔοικε ψέρονται καὶ ταύτῃ πλανῶνται διὰ βίου, πρὸς δὲ τὸ ἀληθὲς ἄνω οὐτ' ἀνέβλεψαν πώποτε οὐτ' ἀνηνέχθησαν οὐδὲ βεβαίον τε καὶ καθαρῶς ἡδονῆς ἐγέυσαντο, ἀλλὰ βοσκημάτων δίκην κάτω ἀεὶ βλέποντες καὶ κεκυφότες εἰς γῆν καὶ εἰς τραπέζας βόσκονται χορταζόμενοι καὶ ὀχεύοντες, καὶ ἔνεκα τῆς τούτων πλεονεξίας λακτίζοντες καὶ κυρίττοντες ἀλλήλους σιδηροῖς κέρασι καὶ ὀπλαῖς ἀποκτινύουσι δι' ἀπληστίαν.

⁵⁷ En el *Fedro*, la poesía es una entre las *manías* que se explican por la posesión de un dios: «Pero hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquel que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos» (Platón 1994:312). Las otras *manías* son la profecía (Apolo), la mántica (Dionisio) y el amor (Afrodita y Eros).

y que captan sus formas y esencias, «por eso la poesía es propia de quien tiene una naturaleza bien dispuesta o de un loco» (Aristóteles 1990:20). Estas observaciones, unidas a la afirmación de la semejanza entre poesía y filosofía, frente a la historia, como disciplinas que miran a lo que puede suceder, sea por probabilidad o por necesidad, y no a lo realmente sucedido⁵⁸ son el origen de un lugar común de larguísima tradición en la historia del pensamiento sobre el arte y, en particular, la literatura.

En la época en que nosotros ponemos nuestro foco de atención, la de la crisis romántica, la cuestión de las relaciones entre poesía y filosofía va a cobrar especial preponderancia. Su manifestación más audaz es, sin duda, el *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling, donde la teoría de la prioridad del arte sobre la filosofía alcanza su cúspide: el arte es el órgano de la filosofía; cabe preguntarse, entonces: ¿para qué la filosofía? Pero también Leopardi hará, como es sabido, todo un recorrido por esta cuestión, que es la gran cuestión romántica, un recorrido que desde la oposición radical filosofía-poesía se irá modulando hasta llegar a los pensamientos del *Zibaldone* en que la facultad del filósofo y la del poeta se identifican. Aunque, como veremos, la filosofía que se opone radicalmente a la poesía no es la misma que la que con ella guarda una similitud. Pero estamos aún con la mirada puesta en la raíz de estos problemas, sirviéndonos de este *Tratado* que tiene por dos razones interés especial para nosotros: el hecho de que sintetiza todos estos temas a través del concepto de lo sublime y el hecho de que constituye el origen de toda una tradición tratadística que influye y determina el pensamiento de los autores que interesan a nuestra investigación porque, a su vez, interesaron e influyeron en Leopardi.

En el *Tratado*, decíamos, aparecen ambos aspectos entremezclados: la poesía como soplo divino (*enthousiasmós*), como posesión de un dios («[...] en

⁵⁸ «Según lo dicho, resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. Si las obras de Herodoto fueran versificadas, en modo alguno dejarían de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular» (Aristóteles 1990:10-11).

tales casos, exhala las palabras como bajo los efectos de un místico transporte, de una inspiración, como si les infundiera un soplo apolíneo» (Anónimo 1977:93)) y la poesía como mirada cósmica, como punto de vista elevado y omniabarcante del genio («Y cuanto espacio abarca en el cielo la mirada de un hombre que, sentado en la cima de un monte contempla el mar tenebroso [...]» (Anónimo 1977:97)). Leamos con atención el texto en que la genialidad se considera como punto de vista desde lo alto y como facultad de la imaginación:

¿Qué razón, pues, impulsó a esos superhombres (*isótheoi*) a aspirar a las más *altas cimas* literarias y a manifestar por contra, un supremo desprecio por todo lo que comporta una exactitud escrupulosa? Entre otras muchas, la siguiente: la *naturaleza* (*physis*) no nos ha creado a nosotros, los hombres, como un *ser bajo* y vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación. Para ello hizo brotar en nuestra alma un anhelo (*éros*) sin par por todo lo grande, por todo lo divino. Por ello ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas (*theoria* y *diánoia*) del espíritu humano: su imaginación (*epínoia*) trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la naturaleza; cuando se toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande y bello, al punto se cae en la cuenta del sentido de nuestra existencia (Anónimo 1977: 177-179)⁵⁹ (La cursiva es nuestra).

Vemos aquí funcionar a pleno rendimiento la metáfora de la elevación: el genio, llamado en esta traducción ‘superhombre’, donde el término griego quiere decir «el igual a los dioses» ocupa una posición elevada que le permite observar el espectáculo de la existencia universal. Al aspirar a la elevación

⁵⁹ Τί ποτ' οὖν εἶδον οἱ ἰσόθεοι ἐκεῖνοι καὶ τῶν μεγίστων ἐπορεζάμενοι τῆς συγγραφῆς, τῆς δ' ἐν ἅπασιν ἀκριβείας ὑπερβρονήσαντες πρὸς πολλοῖς ἄλλοις ἐκεῖνο, ὅτι ἡ φύσις οὐ ταπεινὸν ἡμᾶς ζῶον οὐδ' ἀγεννὲς τέ. κρινε τὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ὡς εἰς μεγάλην τινὰ πανήγυριν εἶν τὸν βίον καὶ εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπάγουσα, θεατὰς τινὰς τῶν ἄθλων αὐτῆς ἐσομένους καὶ φιλοτιμοτάτους ἀγωνιστάς, εὐθὺς ἄμαχον ἔρωτα ἐνέψυσεν ἡμῶν ταῖς ψυχαῖς παντὸς ἀεὶ τοῦ μεγάλου καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαιμονιωτέρου. διόπερ τῇ θεωρίας καὶ διανοίας τῆς ἀνθρωπίνης ἐπιβολῇ οὐδ' ὁ σύμπας ἀρκεῖ, ἀλλὰ καὶ τοὺς τοῦ περιέχοντος πολλάκις ὅρους ἐκβαίνουσιν αἱ ἐπίνοιαί, καὶ εἴ τις περιβλέψαιτο ἐν κύκλῳ τὸν βίον,... γεγόναμεν

deprecia la exactitud escrupulosa, es decir, tiene una mirada omniabarcante que no se pierde en los detalles particulares, sino que aspira a las grandes visiones de la totalidad. Es la propia naturaleza la que ha creado en él ese anhelo por todo lo grande y lo divino, esa *manía erotiché* platónica que es privación y a la vez impulso: el texto, como vemos, anticipa los temas más propios del neoplatonismo. La naturaleza es tanto el objeto contemplado como el sujeto que infunde al hombre el anhelo de la contemplación. El segundo párrafo describe el rasgo de la tensión al infinito, del deseo de contemplación y de trascender el límite de lo conocido. Para ello acude a la imaginación, que ayuda al hombre a trascender los límites del universo y que no puede dejar de recordarnos la tendencia esencial de todo el Romanticismo, contraria a la medida griega, de superación de todos los límites, de apertura a la infinitud; además de hacernos pensar, inevitablemente, en ese ansia de trascender todo límite, desde la cima del monte Tabor, que es el idilio *L'Infinito*⁶⁰.

Es esa connaturalidad con lo divino lo que hace al genio mirar a lo extraordinario y sin medida, frente a lo meramente útil y delimitado⁶¹. El gusto se inclina hacia imágenes esenciales de la naturaleza, en general, para la lírica del Romanticismo y, en particular, para el universo poético leopardiano: el océano, los astros, el volcán... Lo extraordinario y sin límites de la naturaleza atrae por su connaturalidad con la grandeza que hay en nosotros. La imaginación del genio elige instintivamente, naturalmente, las manifestaciones de la naturaleza que le son afines:

Esa es la razón, por Zeus, de que, por una especie de *instinto natural*, nuestra admiración no se dirige, por ejemplo, a los pequeños ríos, a pesar de su

⁶⁰ Un análisis que pone en estrecha relación determinados cantos con pasajes concretos del *Tratado* puede encontrarse en *L'oro di Omero* (Lonardi: 2005), en especial en el capítulo titulado *Leopardi-Saffo, il sublime*, donde Lonardi pone en relación los versos de *L'Infinito* con la oda de Saffo que el Anónimo transcribe en el capítulo X del *Tratado*, tanto desde el punto de vista temático, en la clave emotivo-sublime del pavor amoroso, como en la cadencia del pasaje sintáctico regido por *come* en el verso VIII.

⁶¹ De nuevo se trata de una contraposición que se toma del *Dialogus de oratoribus* de Tácito, donde la diferencia de la poesía con respecto a la retórica se fija justamente en su inutilidad, es decir, en su carácter intransitivo. Con esa característica de la poesía se corresponde la actitud contemplativa del poeta, alejado del mundo de los hombres.

transparencia y de su utilidad, sino hacia el Nilo, el Danubio o el Rin, y más aún al océano. Tampoco la pequeña llama que hemos alumbrado provoca en nosotros más admiración, pese a conservar la pureza de su resplandor, que los fuegos celestes, aunque en ocasiones se oscurecen; ni tampoco la consideramos más digna de admiración que el cráter del Etna, cuya erupción despide desde el fondo de sus simas, piedras y bloques enteros de rocas, y que en ocasiones hace correr auténticos ríos de lava nacida de la tierra y que solo por su propia ley se rige (Anónimo 1977:179)⁶² (La cursiva es nuestra).

⁶² ἔνθεν φυσικῶς πως ἀγόμενοι μὰ Δί' οὐ τὰ μικρὰ ρεῖθρα θαυμάζομεν, εἰ καὶ διαυγῇ καὶ χρήσιμα, ἀλλὰ τὸν Νεῖλον καὶ Ἰστρον ἢ Ρῆνον, πολὺ δι' ἔτι μᾶλλον τὸν Ὠκεανόν οὐδέ γε τὸ ὑψὲς ἡμῶν τοῦτο ψλογίον ἀνακαίόμενον, ἐπεὶ καθαρὸν σώζει τὸ ψέγγος, ἐκπληττόμεθα τῶν οὐρανίων μᾶλλον, καίτοι πολλάκις ἐπισκοτούμεων, οὐδὲ τῶν τῆς Αἴτνης κρατήρων ἀξιοθαυμαστότερον νομίζομεν, ἥς αἱ ἀναχοαὶ πέτρους τε ἐκ βυθοῦ καὶ ὅλους ὄχθους ἀναψέρουσι καὶ ποταμοὺς ἐνίοτε τοῦ γηγενοῦς ἐκείνου καὶ αὐτομάτου προχέουσι πυρός.

6. Otros rasgos del símbolo romántico susceptibles de ser adscritos a la estética de lo sublime: productividad, coherencia, sintetismo

Quedan por desarrollar, llegados a este punto, tres rasgos fundamentales caracterizadores del símbolo romántico⁶³, que también podríamos considerar presentes en la explicación de lo sublime del *Tratado: productividad, coherencia y sintetismo*. A estos aspectos, que a su vez se interrelacionan entre sí, hemos aludido de algún modo a lo largo de nuestra exposición, pero es necesario ahora explicitar su presencia en el texto.

Ante todo el sintetismo aparece en la concepción del arte en general y de la poesía en particular como fusión de naturaleza (en el sentido al que hemos aludido, como facultad de concebir elevadas ideas, como imaginación y como *pathos*) y arte (en el sentido de técnica). A esta idea está vinculada la idea de coherencia, es decir, de mutua reciprocidad entre el contenido y la forma. De hecho, la quinta fuente de lo sublime alude justamente a esta unidad en la estructura. El procedimiento del Anónimo consiste en aplicar él mismo esa unión de forma-contenido, de modo que cuando explica las distintas figuras: hipérbaton, asíndeton, polisíndeton, etc., practica él mismo en su texto tales figuras. En interrelación con lo anterior, aparece la idea de la obra de arte como organismo y la concepción que asimila el proceso de creación al principio de productividad de la naturaleza, mermando la idea de *mímesis* para priorizar la de *poíesis*.

La lacónica fórmula, casi aforística, que va a tener una relevancia enorme en el futuro es esta: «[...] el arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura *naturalidad*, y la *naturaleza* a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte» (La cursiva es nuestra) (Anónimo 1977:145)⁶⁴.

La primera parte del enunciado nos recuerda esa *celeste naturalezza* —de la que hablará Leopardi en su *Discorso di un italiano intorno alla poesia*

⁶³ Como ya recordábamos en el párrafo 3, nos servimos del libro de Todorov, en especial del capítulo VI titulado *La crisi romantica* (1991: 201-284), como punto de partida respecto de los rasgos adscribibles al símbolo romántico.

⁶⁴ ἡ τέχνη τέλειος ἤνικ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἢ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχὴς ὅταν λανθάνουσιν περιέχῃ τὴν τέχνην.

romántica (1818)— que irradian las obras de genio, que, en su primera estética, ocupa un lugar tan preeminente. El segundo movimiento de la frase nos introduce ya en el universo de lo simbólico-romántico de Novalis y Schelling, para los que la naturaleza no es más que la obra de arte de Dios.

Es la connaturalidad del genio con la naturaleza, su copertenencia a esta como principio de producción, el nudo central de este argumento. La obra no imita la naturaleza sino que actúa, se organiza y crece como ella. Aparece así la idea de la obra de arte como organismo, que, en realidad estaba ya presente en la *Poética* de Aristóteles⁶⁵ (solo que cierta tradición no ha hecho hincapié en ella), así como en el *Fedro* de Platón⁶⁶. Dice el *Tratado* a este respecto:

Lo que contribuye de un modo especial a otorgar grandeza a la expresión literaria es, como en el caso del cuerpo humano, el ensamblaje de los distintos miembros: separados uno de otro, cada uno de ellos carece por sí mismo de valor especial, pero reunidos en un conjunto llegan a constituir un *organismo perfecto*. De igual manera, las expresiones grandiosas, aisladas y diseminadas aquí y allá, dispersan y disocian toda sublimidad, pero si se ensamblan hasta formar *un solo cuerpo* y se unen con los vínculos de la armonía, devienen

⁶⁵ En la *Poética*, la idea de organismo en analogía con la obra literaria, sea la tragedia o la epopeya, aparece en distintos pasajes de forma implícita o explícita. A propósito de lo bello, se dice: «[...] ya se trate de un ser viviente, ya de una totalidad compuesta de partes, no solo debe tener dichas partes ordenadas, sino también, y no por accidente, una determinada dimensión» (Aristóteles 1990:9). En cuanto a la unidad de acción de la tragedia: «Es necesario, pues, que, así como en las otras artes imitativas una sola imitación corresponde a un solo objeto, así también en el argumento que representa una acción, se imite su totalidad única, y que las partes de los acontecimientos se hallen de tal modo dispuestas que, al cambiar o ser eliminada una de ellas, el todo quede trastocado y subvertido, ya que algo cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto visible no forma parte del todo» (Aristóteles 1990:9). Y, finalmente, reiterando esta idea en la explicación de la unidad de argumento en la epopeya: «En lo que concierne a la imitación narrativa y métrica, consideramos necesario que los argumentos se desarrollen de modo dramático, como en las tragedias, y se refieran a una única acción, total y perfecta, dotada de principio, medio y fin, para que, como un individuo viviente, produzca el placer que le es propio» (Aristóteles 1990:28).

⁶⁶ «[...] todo discurso debe tener una composición a la manera de un animal, con un cuerpo propio, de tal forma que no carezca de cabeza ni de pies, y tenga una parte central y extremidades, escritas de manera que se correspondan unas con otras y con el todo» (Platón 1994:346).

sonoras gracias a la modulación misma de la frase (Anónimo 1977:191)⁶⁷ (La cursiva es nuestra).

La obra literaria es como un cuerpo donde las partes son relativas al todo y donde nada puede ser alterado sin alterar el conjunto y el significado general de la obra. La elevación del lenguaje convencional, hecho de signos en principio arbitrarios, a una expresión motivada, donde sonoridad y sentido se funden alcanzando un todo coherente y orgánico, es la base del arte literario.

Imitar la naturaleza es copiarla siguiendo su principio de producción y el más elevado fruto de la naturaleza es el organismo humano:

[...] la expresión formal debe adecuarse al contenido, e imitar a la naturaleza, ese artífice que ha dado forma a la criatura humana y que no ha expuesto a la vista las partes pudendas, ni las excrecencias de la masa entera del cuerpo, sino que, en la medida de lo posible, la ha ocultado y, como dice Jenofonte, ha asentado estos canales lo más lejos posible sin degradar de ningún modo la belleza del conjunto corporal (Anónimo 1977:199)⁶⁸.

Pero al igual que la naturaleza 'elige' qué mostrar del cuerpo y «no expone» aquello que enturbia la belleza, el poeta elige, del mismo modo, aquella parte de la naturaleza que le interesa para sus fines. Es este uno de los modos en que el principio de imitación se ve trastocado en la crisis romántica: no se trata de la simple imitación de la naturaleza sino de la imitación de la bella naturaleza, como teorizarán Lessing y Winckelmann.

⁶⁷ Ἐν δὲ τοῖς μάλιστα μεγεθοποιεῖ τὰ λεγόμενα, καθάπερ τὰ σώματα ἢ τῶν μελῶν ἐπισύνθεσις, ὧν ἐν μὲν οὐδὲν τμηθὲν ἀψὶ ἑτέρου καθ' ἑαυτὸ ἀξιόλογον ἔχει, πάντα δὲ μετ' ἀλλήλων ἐκπληροῖ τέλειον σύστημα, οὕτως τὰ μεγάλα ἀκεδασθέντα μὲν ἀπ' ἀλλήλων ἄλλοσι ἄλλη ἅμα ἑαυτοῖς συνδι αφορεῖ καὶ τὸ ὕψος, σωματοποιούμενα δὲ τῇ κοινωνίᾳ καὶ ἔτι δεσμῷ τῆς ἁρμονίας περικλειόμενα αὐτῷ τῷ κύκλῳ ψωνήεντα γίνεται καὶ σχεδὸν ἐν ταῖς περιόδοις ἔρανος ἐστὶ πλήθους τὰ μεγέθη

⁶⁸ τῶν πραγμάτων πρόποι ἂν καὶ τὰς φωνὰς ἔχειν ἀξίας καὶ μιμεῖσθαι τὴν δημιουργήσασαν φύσιν τὸν ἄνθρωπον, ἥτις ἐν ἡμῖν τὰ μέρη τὰ ἀπόρρητα οὐκ ἔθηκεν ἐν προσώπῳ οὐδὲ τὰ τοῦ παντὸς ὄγκου περιηθήματα, ἀπεκρύψατο δὲ ὥς ἐνὶ καὶ κατὰ τὸν Ξενοφῶντα τοὺς τούτων ὅτι πορρωτά τῳ ὀχετοῦς ἀπέστρεψεν, οὐδαμῇ κατασχίνασα τὸ τοῦ ὅλου ζῶου κάλλος.

7. La figura de ‘acumulación’

La importancia de la elección, por parte de la naturaleza y del poeta, de lo oportuno para sus fines tiene otro valor que debemos considerar en el *Tratado*: se trata de los importantes pasajes acerca de la *pýknosis*, que la traducción que manejamos llama ‘acumulación’, que Horacio llamará *callida iunctura* en su *Ars poetica*⁶⁹ y que Leopardi, siguiendo quizá la traducción del *Tratado* de Antón Francesco Gori, presente en la biblioteca de Recanati, llama *accozzamento*. La poetisa Safo elige, en su caracterización de la sintomática del amor, aquellos rasgos esenciales que le sirven para pintar con pocos trazos la imagen de los efectos devastadores del amor en el enamorado; lo sublime reside en esa capacidad de juntar, de sintetizar los elementos en un todo:

Dado que a todo ser le están siempre asociados ciertos elementos inherentes a su sustancia, se sigue de ahí que podremos hallar un *factor de sublimidad en la consistente y apropiada selección de esos elementos* y en la posibilidad de combinar esos rasgos constituyentes para formar un *todo orgánico* (sóma, cuerpo) (Anónimo 1977:105)⁷⁰ (La cursiva es nuestra).

Pero es la fusión de elementos contradictorios, de la que aquí también se habla, la que va a desencadenar toda una teoría acerca de la lógica oximórica, capaz de reunir elementos opuestos y resolver las contradicciones franqueando la lógica tradicional⁷¹. El vínculo amor-muerte, tan determinante para la lírica, está aquí presente:

⁶⁹ «In uerbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida uerbum / reddiderit iunctura nouum» (Hor., *Ars Poetica*, 48-49).

⁷⁰ οὐκοῦν ἐπειδὴ πᾶσι τοῖς πράγμασι φύσει συνεδρεῦει τινὰ μόρια ταῖς ὕλαις συνυπάρχοντα, ἐξ ἀνάγκης γένοιτ' ἂν ἡμῖν ὕφους αἴτιον τὸ τῶν ἐμφερομένων ἐκλέγειν ἀεὶ τὰ καιριώτατα καὶ ταῦτα τῇ πρὸς ἄλληλα ἐπισυνθέσει καθάπερ ἐν τι σῶμα ποιεῖν δύνασθαι.

⁷¹ Ha resaltado Lonardi que este aspecto, el oximórico cruce de sentimientos opuestos, el temor y el placer que le acompaña, aún estando efectivamente en el original pseudo-longiniano, es enfatizado por intérpretes ingleses como Burke y Blair, cuyo análisis estético se realiza desde presupuestos sensistas: «Era piuttosto Longino ad accennare di passaggio al terrore, come ingrediente del sublime, ancora nel capitolo X, subito dopo il commento che sappiamo a Saffo, e ora a proposito proprio di quei versi ‘tra cielo e mare’ dell'autore degli

¿No provoca tu admiración la forma con que Safo solicita, al mismo tiempo, el alma, el cuerpo, el oído, la lengua, la vista, la tez, cual si se trataran de cosas que no le pertenecen ya y le fueran extrañas; y como, sacudida por *sensaciones contrarias*, experimenta a la vez *frío y calor*, se siente *enajenada y dueña de sí* —pues o está llena de temor o a un paso de la muerte— y todo de tal modo que no parece una sola pasión la que exterioriza, sino un cúmulo de ellas? Todos los enamorados experimentan estos síntomas; pero la elección de los predominantes, como antes decía, y su combinación en un solo cuadro, han conseguido una obra maestra (Anónimo 1977:107)⁷² (La cursiva es nuestra).

El genio consiste en la capacidad de reunir y expresar en un todo orgánico los aspectos contradictorios que se dan en la realidad. Se trata del sintetismo como rasgo esencial del arte, que es capaz de manifestar en una unidad orgánica lo aparentemente contradictorio, en este caso el amor como *manía* divina, como enfermedad, pavor y don del cielo a un tiempo.

El otro tema del que se sirve el Anónimo para mostrar este procedimiento poético de la acumulación es el motivo del naufragio, que ha estudiado Blumenberg (1985) a propósito de la imagen de la navegación como

Arimaspi che citavo in avvio. E sempre Longino allo spavento-*stordimento* tornava, si è visto, nel capitolo XII. Tanto da poter comunque autorizzare, penso, i suoi nipoti inglesi settecenteschi —come minimo i Burke, i Blair...— a proseguire con ben altra determinazione (e in un ben altro modo di pensare il mondo) su questa traccia» (Lonardi 2005:69).

⁷² He aquí el poema de Safo en cuestión como aparece en la traducción que manejamos: «Me parece el igual de los dioses / aquel hombre ante ti sentado / y que escucha de cerca tu voz/melodiosa / y la dulce sonrisa, que el corazón/en el pecho llena de transporte./Pues te miro tan solo, y, al punto, / la voz enmudece; / se me traba la lengua, y de mí se apodera / el temblor, y me torno más lívida / que el heno; desfallecida, sin aliento, / muerta parezco. / Mas todo ha de sufrirse, porque.../» (Anónimo 1977:107)

«φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν, ἔμμεν' ὦνῆρ, ὅττις ἐναντιός τοι, ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδω φωνεῖ/σας ὑπακούει καὶ γελάσας ἱμέροεν, τό μ' ἢ μὰν καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν. ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω. βρόχει, ὥς με ψώναισι, οὐδὲν ἔτι εἶκει. ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσα † ἔαγε λέπτον διαὔτικα χρωῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν, ὀππάτεσσι δοῦδέν ὄρημμι, ἐηιρρόμ/βεισι δι' ἄκουαι † ἑκαδε μ' ἰδρῶς ψυχρὸς † κακχέεται, τρόμος δὲ παίσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας, ἔμμι τεθνάκην δι' ὀλίγω ἡπιδεύης φαίνομαι».

metáfora de la existencia⁷³. En el *Tratado* se cita, entre otros, el pasaje homérico de la descripción del naufragio (*Odisea* XV, 624) para afirmar:

El poeta, por el contrario, no pone jamás un límite al peligro, sino que nos describe a la tripulación en trance de perecer a cada nuevo embate de las olas. Además, al forzar a las preposiciones, de ordinario separadas, *a unirse en contra de su naturaleza*; al fusionar una con otra, [...] ha sometido El verso a la misma tortura que el espanto que quiere evocar y, por medio de *la presión ejercida sobre las palabras*, ha sabido expresar magistralmente el desastre y, casi casi, *ha imprimido en la locución los rasgos mismos del peligro* [...] (Anónimo 1977:109)⁷⁴ (La cursiva es nuestra).

Aparte de la constatación que hace el *Tratado* de la lograda coherencia interna del texto, subrayando el modo en que el contenido determina a la forma, rasgo pertinente a lo sublime, nos interesa considerar el lugar que ocupa el poeta, que —sorprendentemente y en contra del espíritu de la antigüedad— rompe el límite, la medida griega, para adentrarse sin medida en la representación del naufragio. La síntesis entre sujeto-poeta y objeto-naturaleza está ya aquí *in nuce*. Algo así es lo que pretenderán los románticos para los que la vivificación de lo infinito en lo finito, es decir, el símbolo como representación de lo inconmensurable en la forma que va a ser el ideal tanto vital como artístico. De acuerdo con el análisis de Blumenberg (1985), esa implicación en el naufragio a través del lenguaje (uso de la acumulación, lexemas contradictorios, «presión sobre las palabras»), de modo que el lenguaje se convierte en representación icónica de la fuerza desatada del temporal, donde el poeta no es mero espectador sino protagonista, es un rasgo ya plenamente moderno. Blumenberg, partiendo del *topos* del espectador que contempla el naufragio, —que simboliza al hombre magnánimo que logra

⁷³ La forma paradigmática de esta imagen se encuentra en el libro II del *De rerum natura* de Lucrecio del que hablaremos en el Capítulo II. 2.

⁷⁴ ὁ δὲ ποιητὴς οὐκ εἰς ἅπαξ παρορίζει τὸ δεινόν, ἀλλὰ τοὺς αἰεὶ καὶ μόνον οὐχὶ κατὰ πᾶν κύμα ἀπολλυμένους εἰκονογραφεῖ. καὶ μὴν τὰς προθέσεις ἀσυνθέτους οὕσας συναναγκάσας παρὰ φύσιν καὶ εἰς ἀλλήλας συμβιασάμενος, ὑπὲρ θανάτοιο τῷ μὲν συνεμπίπτουντι πάθει τὸ ἔπος ὁμοίως ἐβασάνισε, τῇ δὲ τοῦ ἔπους συνθλίψει τὸ πάθος ἄκρως ἀπεπλάσατο καὶ μόνον οὐκ ἐνετύπωσε τῇ λέξει τοῦ κινδύνου τὸ ἰδίωμα ὑπὲρ θανάτοιο φέρονται.

contemplar, sin ser él mismo engullido, la tragedia de la existencia— hace un análisis de la evolución histórica de dicho *topos* y de sus implicaciones psicológicas. El último grado en la modernidad es la disolución del yo en el naufragio, su implicación plena en él; algo que hará Leopardi en *L'Infinito*, en la disolución del yo-pensante, en el mar desconocido de la psique. La voluntad de penetración en la imagen del naufragio es aquí llamativa para nuestro fin, que, como ya hemos tenido ocasión de advertir, hace mirar a este texto como germen de la estética del XVIII y del XIX. La imagen del naufragio en *La Odisea* es comparada con otra imagen, la de Arato (*Fenómenos* 299), que recoge el siguiente verso: «Un débil madero los separa del Hades» puntualizando que aquí el poeta no alcanza la sublimidad porque «ha impuesto un límite al peligro» (Anónimo 1977:109)⁷⁵.

⁷⁵ παρώρισε τὸν κίνδυνον.

8. El término ‘alegoría’ en el *Tratado*: la figura de ‘amplificación’. Genio, academicismo e imitación de los antiguos

Hemos tratado de explicar cómo los rasgos de lo sublime del *Tratado* encajan en gran medida con la caracterización del símbolo romántico. El término ‘símbolo’ no aparece en el *Tratado*. Sin embargo, el adjetivo ‘alegórico’ sí aparece repetidas veces, a menudo impregnado de un cariz negativo. Es desde luego interesante que fijemos nuestra mirada en ello, ya que los dos modos de la designación, símbolo y alegoría, están a su manera presentes, siendo el primero asociado a la genialidad de lo sublime, mientras el segundo queda vinculado al academicismo y al empobrecimiento literario de lo moderno.

La cuestión de una interpretación alegórica, y la misma palabra, «alegoría», surge por primera vez en el texto a propósito del comentario a los pasajes homéricos sobre la llamada ‘batalla de los dioses’ (que se corresponden con el canto XXI de *La Ilíada*), en los que dioses y mortales, cielo y tierra, forman parte, en una imagen apocalíptica, de una lucha *in sublime*. El Anónimo hace gala aquí de una actitud muy cercana al espíritu judeo-cristiano: «[...] cuadros como este son terribles, y solo a condición de tomarlos como expresiones alegóricas no resultan absolutamente impíos y carentes de todo sentido de la conveniencia» (Anónimo 1977:97)⁷⁶.

Se trata de la impiedad de los dioses, en definitiva, de su humanidad, que ya escandalizara a Platón, quien también critica la indiferencia con que Homero trata a dioses y mortales: «Pone en juego todos sus resortes para convertir en dioses a los hombres que participan en el sitio de Troya y a los dioses en hombres» (Anónimo 1977:99)⁷⁷. Pero es en el tratamiento de la figura de la amplificación, que se concibe como complementaria a la de la acumulación, donde vemos aparecer una contraposición que nos recuerda muy de cerca a los dos modos de la designación, según la descripción de Todorov (1991), desde la perspectiva de la semiótica. Ante todo debemos aclarar que

⁷⁶ ἀλλὰ ταῦτα φοβερὰ μὲν, πλὴν ἄλλως, εἰ μὴ κατ’ ἀλληγορίαν λαμβάνοιτο, παντάπασιν ἄθρα καὶ οὐ σώζοντα τὸ πρέπον.

⁷⁷ Schelling reflexionará acerca de esta condición de indiferencia entre lo maravilloso y lo real, característico de la épica, y que corresponde a un espíritu que todavía no separa lo divino de la naturaleza, como sí ocurre en la cultura cristiana.

para nuestro anónimo no se da belleza sin lo sublime, por lo que una contraposición total entre acumulación y amplificación no es posible sin que esta última quede «como si al cuerpo le privaras del alma», de modo que «se convierte en algo huero y sin brío» (Anónimo 1977:113)⁷⁸. La alegoría se caracteriza, por tanto, como ya interpretará cierto romanticismo, como el lado oscuro y sin vida del luminoso y vital mundo del símbolo.

Frente a la selección de rasgos que combinados forman un todo orgánico, la amplificación consiste en «la acumulación de todos los aspectos y argumentos de un tema cualquiera reforzando, por medio de la insistencia, los motivos expuestos» (Anónimo 1977:113)⁷⁹. Intensidad *versus* difusividad, concentración *versus* dispersión, o profundizando aún más en estas oposiciones, unidad *versus* multiplicidad. A simple vista, nos parece ya intuir la contraposición entre lo instantáneo y lo discursivo —cuyo origen está probablemente en Quintiliano— y, si pasamos del ámbito de la retórica al de los modos de la designación, nos situamos en la contraposición símbolo-alegoría, según la teorización romántica, en relación con el tratamiento del tiempo en el texto. La contraposición entre las dos figuras se profundiza aún más a través de la contraposición elevación *versus* abundancia:

La diferencia está en que la sublimidad reside en la elevación, la amplificación en la abundancia, razón por la cual la primera puede hallarse a menudo en una simple idea, mientras que la segunda es siempre inseparable de la cantidad y de cierta dosis de redundancia (Anónimo 1977:113)⁸⁰.

Como ya pusimos de relieve, la ‘redundancia’ como exactitud escrupulosa está asociada a la mediocridad y a la bajeza, y en contraposición con la ‘elevación’ como visión de la totalidad. Se ponen como sendos ejemplos

⁷⁸ ὡς ψυχὴν ἔξαιρήσεις σώματος... ἐνθὺς τὸ ἔμπρακτον... μὴ τοῖς ὕψει συνεπιρρωννύμενον.

⁷⁹ συμπλήρωσις ἀπὸ πάντων τῶν ἐμφορομένων τοῖς πράγμασι μορίων καὶ τόπων, ἰσχυροποιούσα τῇ ἐπιμονῇ τὸ κατεσκευασμένον.

⁸⁰ δύναται γὰρ ἀμέλει καὶ ὕψους καὶ πάθους καὶ τρόπων εἶναι κοινὸς οὗτος ὅρος, ἐπειδὴ κακεῖν α τῷ λόγῳ περιτίθησι ποιόν τι μέγεθος. ἐμοὶ δὲ φαίνεται ταῦτα ἀλλήλων παραλλάττειν, ἢ κείτα ι τὸ μὲν ὕψος ἐν διάρματι, ἢ δὲ αὔξησις καὶ ἐν πλήθει διὸ κείνο μὲν κὰν νοήματι ἐνὶ πολλάκις, ἢ δὲ πάντως μετὰ ποσότητος καὶ περιουσίας τινὸς ὑφίσταται. καὶ ἔστιν ἡ αὔξησις, ὡς τύπῳ πε ριλαβεῖν.

opuestos de tales estilos a Demóstenes⁸¹, «apostado en una abrupta sublimidad» y a Cicerón, «en una amplitud efusiva»; verticalidad, por tanto, *versus* horizontalidad. La difusividad, claramente menos valorada, es asociada al desarrollo del lugar común, a lo descriptivo, y hasta se enumeran los géneros y disciplinas que la requieren: historia y filosofía de la naturaleza. Pero la poesía requiere la intensidad de lo sublime, la capacidad de elegir el momento preciso (*kairós*), moviéndose en el tiempo instantáneo —el tiempo del símbolo— y no en el sucesivo —el tiempo de la alegoría—, por lo que podríamos decir, por tanto, que su terreno es el de la visión y no el del pensamiento discursivo.

La distancia que corre entre la intensa fluidez del genio y la difusa descripción del academicismo es la distancia que separa lo antiguo de lo moderno. Como ya apuntábamos al principio de nuestra exposición, la distinción antiguos-modernos es un *Leitmotiv* que acompaña al pensamiento estético prácticamente desde sus albores; de ello debemos deducir que nos encontramos ante algo así como una categoría del pensamiento, y que ya para los antiguos (nuestros antiguos) existía una antigüedad que ocupaba el espacio del mito como lugar privilegiado de fusión con lo divino o con la naturaleza, como instancia pre-humana a la que dirigir la mirada para mejorar el presente. Además de la contraposición entre Demóstenes y Cicerón, se da otra más significativa todavía entre Homero y Platón, más significativa porque en ella está implícita la cuestión de la relación entre la poesía y la filosofía. La idea general es la de que, en sentido lato, la sublimidad es patrimonio del genio primitivo cuya encarnación por antonomasia se encuentra en la figura de Homero. Sin embargo, Platón «[...] no deja de alcanzar un tono sublime pese a que fluye sin estridencia alguna» (Anónimo 1977:117)⁸². Paradójicamente, la figura de Platón juega en este contexto el papel de 'genio moderno', aun

⁸¹ Una vez más aparece la metáfora del rayo: «Nuestro orador, por la violencia, rapidez, fuerza y vehemencia con que, por así decir, se inflama y se desborda en cada uno de sus pasajes, puede compararse al rayo o al relámpago» (Anónimo 1977:115) «ὁ μὲν ἡμέτερος διὰ τὸ μετὰ βίας ἕκαστα, ἔτι δὲ τάχους ῥώμης δεινότητος, οἷον καίειν τε ἅμα καὶ διαρπάζειν σκηπτῷ τινι παρεικάζοιτ' ἂν ἢ κεραυνῷ». «[...] cual si fuera un rayo, aniquila y deslumbra con su resplandor a todos los oradores que en el mundo han sido» (Anónimo 1977:177), «καὶ ὥσπερ εἰ καταβροντᾷ καὶ καταφέγγει τοὺς ἀπ' αἰῶνος ῥήτορα».

⁸² Πλάτων... τοιοῦτ' ὅτι τινὲς χεῦματι ἀποφθιτὸν ῥέων οὐδέν ἦπτον μεγεθύνεται.

admitiéndose que en determinadas ocasiones su obra se resiente de una cierta tendencia alegórica. De hecho, en el apartado que trata sobre la acumulación metafórica, se alude a la tendencia en que a veces cae Platón cuando «[...] acude a metáforas duras y destempladas y a un lenguaje, en fin, presidido por la exageración alegórica» (Anónimo 1977:167)⁸³. A pesar de esto, se admite con toda convicción su derecho a figurar entre los grandes de la literatura. Pero esto es posible gracias a un procedimiento que permite, en la actualidad, acceder al santuario mítico de lo antiguo. Es este un motivo más para atribuir una relevancia sin precedentes a este *Tratado* si tenemos la mirada puesta en Leopardi y en la crisis del Romanticismo como reacción al neoclasicismo, entendido este último como agotamiento de la creatividad en la imitación meramente externa de los clásicos. Se trata de la teoría platónica de la inspiración divina, (uno de cuyos lugares de formulación es el *Fedro*), que cobra aquí unas connotaciones especiales: son los genios del pasado, no ya las musas, quienes sugieren, al poseerle, su alta poesía al ‘poeta moderno’.

Pero este autor nos muestra, si estamos dispuestos a no desdeñar su ejemplo que, junto a las indicadas, hay otra ruta que conduce a la sublimidad. ¿Cuál es y en qué consiste? En imitar y emular a los grandes poetas y prosistas del pasado. He aquí, amigo mío, una meta a la que debemos tender con todas nuestras fuerzas y, en efecto, muchos escritores reciben su inspiración de un soplo ajeno, a la manera de la Pitia que, según es fama, se sienta en el trípode en aquel lugar donde, cuentan, hay una hendidura en el suelo de donde brota un vapor divino que la fecunda con un poder sobrenatural, y, acto seguido, comienza a emitir sus oráculos por vía de inspiración. De igual manera, del genio de los antiguos fluyen, hacia el espíritu de quienes les imitan, unos efluvios como emanados de boquetes sagrados bajo cuyo hechizo incluso los menos dotados de inspiración participan del fervor poético que les insufla el genio ajeno (Anónimo 1977:117,119)⁸⁴.

⁸³ ἀπηνεῖς μεταφοράς καὶ εἰς ἀλληγορικὸν στόμφον ἐκφερόμενον.

⁸⁴ Ἐνδείκνυται δι' ἡμῶν οὗτος ἀνὴρ, εἰ βουλοίμεθα μὴ κατολιγωρεῖν, ὥς καὶ ἄλλη τις παρὰ τὰ εἶρη μένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ τείνει. ποία δὲ καὶ τίς αὕτη –ἡ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις. καὶ γε τούτου, ψίλτατε, ἀπρὶξ ἐχώμεθα τοῦ σκοποῦ πολλοὶ γὰρ ἄλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον οὐ καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει τρίποδι πλῆσιάζουσιν, ἔνθα ῥῆγμά ἐστι γῆς ἀναπνεόν, ὥς ψασιν, ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαίμονιου καθισταμένην δυνάμεως παραντίκα χρησιμῶδεϊν κατ' ἐπίπνοιαν οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαί

De esta forma, un tanto mítica, al estilo del propio Platón, es enunciado aquí el principio de imitación de los antiguos como método para alcanzar la sublimidad; con un importante matiz: el hecho de que no se trata de una imitación externa sino de una apropiación interna, espiritual, del genio de los antiguos. Una imitación no de meras formas externas, sino de algo que se hace activo en el presente, cobrando vida. En este sentido se mueven las aclaraciones posteriores:

Esta práctica no es en modo alguno un latrocinio. Es, simplemente, como un molde que se obtiene de un gran espíritu, de una figura, de una creación. Jamás habrían brotado tan hermosas flores entre sus ideas filosóficas; jamás en muchos de sus pasajes se habría adentrado, en el fondo y en la forma, en las regiones de la poesía, si con toda su alma no se hubiese medido, por Zeus, con Homero, para alcanzar la palma, cual joven contrincante con uno ya consagrado, acaso con excesiva emulación y como blandiendo la lanza con la mano; mas no resultó sin fruto tal emulación, pues, por decirlo con Hesíodo; 'buena es esa rivalidad entre los hombres'. Y, en realidad, es hermosa esa corona; es el trofeo más digno de alcanzar; aquí, aún sucumbir ante los antiguos no deja de comportar un timbre de gloria (Anónimo 1977:119)⁸⁵.

La filosofía de Platón no sería lo que es si no hubiese bebido de la fuente de la poesía homérica. La capacidad de adentrarse en el mito allí donde el pensamiento discursivo no puede proseguir, por un lado; la aceptación del mito, por otro, como terreno de lo humano que ninguna racionalización puede

ων μεγαλοψυχίας εἰς τὰς τῶς ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὡς ἀπὸ ἱερῶν στομίων ἀπόρροιαί τινες ψέρονται, ὅψι ὧν ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν ροιβαστικοὶ τῷ ἐτέρων συνειθουσιῶσι μεγέθει. μόνος Ἡρόδοτος Ὀμηρικώτατος ἐγένετο.

⁸⁵Καὶ οὐδὲ ἂν ἐπακμάσαι μοι δοκεῖ τηλικαῦτά τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ ψάσεις, εἰ μὴ περὶ πρωτείων νῆ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὀμηρον, ὡς ἀνταγωνιστὴς νέος πρὸς ἤδη τεθνασμένον, ἴσως μὲν φιλονικότερον καὶ οἶονεὶ διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνωφελῶς δι' ὅμως διηριστεύετο "ἀγαθὴ" γὰρ κατὰ τὸν Ἡσίοδον *ἔρις ἦδε βροτοῖσι καὶ τῷ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιονικότατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἡττᾶσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον.

desintegrar o resolver, están presentes en este texto, como ya en el diálogo *Fedro*, que constituye su trasfondo ideológico⁸⁶.

Así a Platón le es concedida la genialidad de los antiguos por su capacidad de ponerse en conexión con estos por medio de una 'imitación activa'. La trascendencia que esta idea cobrará en la lectura que la estética alemana hace del *Tratado* es enorme. Las figuras del genio ingenuo y del genio sentimental, del genio como naturaleza y del genio como aquel que debe mirar a esa naturaleza que constituye el arte clásico de la antigüedad, están ya dibujadas en este texto y serán decisivas en la formación de uno de los aspectos de la idea de naturaleza en Leopardi.

La fuerza de sugestión de este texto para el futuro que, como hemos tenido ocasión de ver, toca varios puntos trascendentales de la estética romántica, es lo que nos ha llevado a estudiarlo en profundidad, haciendo ver las varias conexiones que unen la idea de naturaleza en él inherente y la idea de lo sublime, así como la relación de todo ello con el símbolo romántico. Al hilo de su particular polémica, hemos podido sacar a la palestra otros textos

⁸⁶ A propósito de la tendencia a una explicación racional de las historias míticas, en este caso del rapto de Oriya por parte de Bóreas, divinidad que simboliza el viento del norte, y ante la pregunta sobre si cree o no en el mito, Sócrates responde: «[...] aunque por una parte considero sugestivas tales explicaciones, las estimo por otra como obra de un hombre tan sutil y laborioso, como desafortunado. Y no por otro motivo, sino por el de que, sucesivamente, le será menester rectificar la figura de los Hipocentauros, y a continuación la de la Quimera, viniendo después, como un verdadero torrente, una muchedumbre de Gorgonas y Pegasos semejantes y multitudes de otros seres prodigiosos, sin contar con los portentos relativos a ciertas naturalezas objeto de leyendas. Y si alguno, por no creer en ellas, trata de reducirlas una por una a los límites de lo verosímil, haciendo uso de cierta rudimentaria sabiduría, se verá necesitado para ello de mucho tiempo. Y yo no tengo tiempo en absoluto para tales elucubraciones. El motivo, amigo mío, es el que no puedo aún conocerme a mí mismo, según prescribe la inscripción de Delfos. Y me parece ridículo, ignorando todavía eso, considerar lo que a mí no me atañe. De ahí que, mandando a paseo esas cuestiones y dando fe a lo que se cree de ellas, no ponga mi atención, como decía hace un momento, en ellas, sino en mí mismo, con el fin de descubrir si por ventura soy una fiera con más repliegues y tufos que Tifón, o bien un animal más manso y más sencillo, participe por naturaleza de un algo divino y sin tufos» (Platón 1994:282-283). La racionalización del mito no ayuda a iluminar la verdadera cuestión que es el autoconocimiento racional del sujeto ético; más allá de los mitos, parece decirnos Sócrates en boca de Platón, está 'el mito' que contralimita el conocimiento racional, quedando justamente como una realidad constitutiva de lo humano e irreductible a lo racional.

fundamentales como la *Poética* de Aristóteles, el *Fedro* de Platón y el *Arte Poética* de Horacio⁸⁷, que conforman algo así como el inconsciente colectivo occidental del pensamiento sobre el arte y en particular sobre la poesía y, por consiguiente, de Leopardi. El término naturaleza, contrapuesto a arte, ha cobrado una primera carga semántica, iluminada por la idea de lo sublime, que va a pesar sobre las concepciones estéticas y ontológicas de nuestro autor, conexiones que habrá ocasión de especificar en próximos capítulos.

9. Conclusión

Hemos partido de la consideración de la honda influencia que el *Tratado Sobre lo sublime* va a tener para la historia de la estética desde que fue descubierto en el Renacimiento, advirtiendo cómo nuestra lectura focaliza su atención en las indudables conexiones que se pueden establecer entre el universo de lo sublime, que es aquí tratado dentro del ámbito de la retórica y de la ética, y el del símbolo romántico en oposición a la alegoría, tal y como lo teorizaron los románticos. Pero para centrar nuestra investigación, que se propone mostrar ahora la formación de una idea de naturaleza vinculada al mundo del símbolo, es necesario que extraigamos una visión de conjunto de esa acepción de naturaleza que, iluminada por las dos categorías mencionadas, va a impregnar las poéticas y el pensamiento de determinadas épocas y autores⁸⁸, y, en concreto, el objeto de nuestra investigación, la idea de naturaleza en Leopardi.

⁸⁷ El *Arte Poética* de Horacio fue traducida por Leopardi en 1811 con el título *L'Arte Poetica travestita ed esposta in ottava rima*; la oposición naturaleza-arte que aparece en la famosa *Carta a los Pisones* queda resuelta por el precoz *volgarizzatore* en este modo: «[...] Alcu dice / Che fa natura il vate, e nulla avere/ Dallo studio si puote; altri facea/ Contro questo parer le parti sue:/ Ma necessari son certo ambedue» (Leopardi 1998a:803-804).

⁸⁸ El simbolismo en la naturaleza, cuya raíz última está en las ideas de Platón, marcará, por ejemplo, las meditaciones de Giordano Bruno, Pico Della Mirandola y Nicolás Cusano en el Renacimiento; renacerá en el pensamiento de Rousseau y del *Sturm und Drang*, y tiene su mayor apogeo en la gran reflexión estética de Goethe, de los románticos —aunque con indudables oscilaciones—, y en la gran síntesis que representan las lecciones de *Filosofía del*

Podemos partir, para esta consideración general, de la metáfora con que el Pseudo-Longino caracteriza lo sublime: el rayo. Esta metáfora, que va a ser utilizada por los románticos, recoge en una imagen, justamente al modo de lo sublime, los múltiples significados caracterizadores del símbolo. El rayo es dardo divino que cae, impredeciblemente, sobre la tierra; su excesiva luz oscurece cuanto le rodea y, de forma instantánea e integral, envuelve al hombre en una experiencia total. El rayo, como elemento natural y a la vez divino, sirve al Pseudo-Longino como imagen de la inspiración, de la manía platónica, de la posesión de Zeus en que consiste el entusiasmo, que invade al genio cuando crea. En la metáfora del rayo se condensan los caracteres propios del símbolo y de lo sublime, pues su naturaleza representa y prioriza lo instantáneo frente a lo sucesivo, lo inconsciente que bruscamente irrumpe en la consciencia, frente a lo consciente, lo total frente a lo diferenciado, lo poético frente a lo técnico, lo intuitivo frente a lo discursivo; representa a la naturaleza, *physis*, en su capacidad de sintetizar los contrarios frente a la razón, como pura *techné*, desprovista de *physis*.

La asimilación de lo divino a la naturaleza, y de la naturaleza al genio como hombre excepcional, es el núcleo fundamental de la idea de 'naturaleza' que emerge del *Tratado*: «En lo que concierne pues a los escritores geniales, cuya grandeza no sobrepasa los límites de lo necesario y de lo útil, conviene ante todo hacer esta observación general: aunque tales genios están muy lejos de carecer de defectos, todos ellos se elevan por encima de la condición humana; y si sus restantes virtudes denuncian en ellos al hombre, la sublimidad los enaltece hasta la majestad divina» (Anónimo 1977: 179)⁸⁹. La triple identificación naturaleza, genio, divinidad es, por tanto, esencial en la descripción del punto de vista sublime, que es el punto de vista de la naturaleza divina. La proposición fundamental, ya citada, afirma: «[...] el arte alcanza su

Arte de Schelling. Un epílogo de este simbolismo, ahora bien, desde el pensamiento trágico, lo constituyen el planteamiento de Schopenhauer y el de Leopardi.

⁸⁹ Como símbolo de la aprehensión sublime del genio no hay que olvidar, por otra parte, el otro polo de significado del rayo como efecto destructor y aniquilador que marca el lugar donde cae como lugar sagrado, separándolo del resto. Es un aspecto al que volveremos a lo largo de nuestro trabajo y que, estando presente en el texto del *Tratado*, lo hace de un modo solamente latente, pues esta obra prioriza el sentido al que nos hemos venido refiriendo.

punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad, y la naturaleza a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte» (Anónimo 1977:145). Para entender esta fórmula es necesario captar la polisemia de los términos que aparecen como duplicados.

El arte, el gran arte, no funciona de un modo diverso al de la naturaleza; por otro lado, la naturaleza no carece de arte, es a su vez una gran obra de arte que revela la inteligencia y el orden en su ser. La *physis* es tanto lo generado como lo que genera y el artífice más fino y grandioso que pueda imaginarse; la naturaleza es el mayor artista, y en la cúspide de su obra se sitúa el hombre. Por otra parte, si la naturaleza, el universo de las cosas, no carece de arte, sino que es el artista más excelso, del mismo modo, el arte que compone el hombre es solo arte si participa de la naturaleza, si la canaliza en él imitando su capacidad formativa y creativa. Porque una *techné* sin *physis* es un puro *skeletòs*, un resto de vida disecada, mientras que la *physis* carente de *techné* no existe en la naturaleza como tal, no pudiendo su mano actuar al azar. La *physis* sin *techné* es la figura de la creación sin reglas, de la escritura sin forma, es por tanto un concepto límite simétricamente opuesto al de la *techné* sin *physis* como huerdo academicismo.

La reelaboración de estas ideas, que perseguiremos en la escritura leopardiana, constituye gran parte de la estética del primer Romanticismo europeo, y en especial alemán. Por ejemplo, este es el caso de un autor contemporáneo a Leopardi y que influyó sobre su pensamiento, como Goethe⁹⁰. Por ahora nos basta con poner de relieve que esta idea de

⁹⁰ En el caso de Goethe, como ha estudiado Luigi Pareyson, la modulación de este núcleo fundamental de pensamiento, el de la naturaleza en el arte y el arte en la naturaleza, constituye una constante de toda su reflexión estética: «La stessa linfa vitale, che l'artista ha visto pulsare nella natura vivente e scorrere nelle forme dell'arte è presente nelle figure create da lui: queste dunque son viventi, perché vivono di quell'unica e medesima vita che anima il tutto, che circola nel cuore della natura, che si propaga creativamente nella formatività cosmica e umana che vivifica e ricompensa l'amore dell'uomo, che arma la mano dell'artista. L'artista dà vita perché trasmette vita: la vita che svegliatagli dall'amore, sgorga dal cuore della natura, riempie il suo animo e fluisce nelle sue dita.» (Pareyson 1974:86). Reelaborando la intuición de Goethe, Schelling, en su *Filosofía del arte*, modula la dialéctica arte-naturaleza a través de los conceptos de lo sublime y lo bello, mostrando cómo es en la síntesis de ambos dónde reside el verdadero arte, y como, en definitiva, no puede darse sublime que no sea bello (*physis* sin

naturaleza como arte y de arte como naturaleza da lugar a la importante figura del genio como hombre excepcional que, creando, reproduce en su acto creativo la misma operación que la naturaleza realiza en su actividad, y ante todo en su máxima realización que es justamente el hombre. Sujeto y objeto se confunden, se hacen indiferentes, se sintetizan armónicamente en el acto creativo; el énfasis se pone en el acto de creación que une al genio con la naturaleza (divina): el genio es naturaleza divina que se contempla a sí misma.

El hombre puede elevarse sobre sí para ver la vida y el mundo como un gran espectáculo, en un desdoblamiento, el de la reflexión, que, como en un juego de espejos, le permite apreciar el lugar superior que ocupa en la naturaleza. El anhelo que mueve al hombre magnánimo a las cimas elevadas de su genialidad es el signo inequívoco de su connaturalidad con lo divino. El arte es el espejo a través del cual el hombre conoce su divinidad, su copertenencia a la naturaleza que es, a su vez imagen y realización de lo divino. Arte y naturaleza se requieren mutuamente y el genio las posee a ambas. Para ver en concreto la herencia de este sentimiento de la naturaleza, que hasta en sus manifestaciones más destructivas no hace sino reflejar, como en un límpido estanque, la asimilación de lo natural a lo divino —sentimiento profundamente ajeno al de la naturaleza tal como la concibe el alto Medievo y el Barroco—, hemos elegido la carta del 10 de mayo de *Los sufrimientos del joven Werther* de Goethe obra —como es sabido por anotaciones del *Zibaldone*, muy apreciada por Leopardi—, que representa esa experiencia epifánica de la naturaleza como símbolo:

technè) y mucho menos bello sin sublimidad (*technè* sin *physis*): «[...] En su absolutidad lo sublime comprende lo bello, del mismo modo que lo bello en su absolutidad comprende lo sublime. Esto se desprende en general de que la relación entre ambos es como la de las dos unidades, de las cuales cada una comprende en su propia absolutidad la otra. Lo sublime, en la medida en que no es *bello*, tampoco llega a ser *sublime*, sino solo monstruoso o extravagante. De igual manera, la belleza absoluta, más o menos siempre ha de ser a la vez belleza formidable» (Schelling 1999:150-151). La lógica oximórica de la filosofía de la identidad concede el valor pleno a lo sublime, a la *physis*: «De esto se sigue que entre la sublimidad y la belleza no existe una oposición cualitativa y esencial, sino solo cuantitativa» (Schelling 1999:151). Toda obra de arte, como manifestación de lo infinito en lo finito, es símbolo, y es, a la vez, en una determinada medida, bella y sublime.

Una admirable serenidad ha invadido toda mi alma, semejante a la dulce mañana primaveral que disfruto con todo mi corazón. Estoy solo y disfruto mi vida en este lugar, creado para almas como la mía. Soy tan feliz, mi buen amigo, estoy tan completamente sumergido en la sensación de existir en paz, que mi arte se resiente de ello, ahora no podría dibujar ni una línea; y jamás he sido un pintor mayor que en estos momentos. Cuando el ameno valle exhala su humedad en torno de mí, y el alto sol descansa en la superficie de la tiniebla impenetrable de mi bosque, en cuyo íntimo santuario solo penetran algunos rayos, me tiendo en la alta hierba, al lado de la cascada del arroyo, y observo con admiración, al acercarme a la tierra, mil hierbecillas diversas: cuando percibo el zumbir de este pequeño mundo entre los tallos, y siento más cerca de mi corazón las incontables y misteriosas formas de los gusanillos, de los mosquitos, y noto la presencia del Todopoderoso, que nos creó a su imagen, el soplo de Aquel que es todo amor, que nos sostiene y mantiene flotando en eterna delicia: amigo mío, cuando luego oscurece en torno a mis ojos y el mundo a mi alrededor y el cielo reposan en mi alma como la forma de una amada, entonces, muchas veces siento anhelo y pienso: ¡ay, si pudieras volver a expresarlo, si pudieras dar aliento en el papel a esto que vive en ti, tan pleno, tan cálido, de modo que se convirtiese en el espejo de mi alma, igual que tu alma es el espejo del infinito Dios! ¡Amigo mío! Pero aquí sucumbo; caigo bajo el poder de la gloria de estas visiones (Goethe 1981:6-7).

3) LA DOBLE *FACIES* DE LA NATURALEZA EN LUCRECIO

1. *De rerum natura*: síntesis de poesía y ciencia. 2. Las dos almas lucrecianas. 3. La visión del sabio de la naturaleza. 4. Motivos del pensamiento trágico *versus* ciencia epicúrea. 5. Libro V: historia natural. *Res nova mira que mentis*: indiferencia de la naturaleza y liberación de la culpa trágica. 6. Libro V: historia humana, crítica del progreso y melancolía. 7. Conclusión.

1. *De rerum natura*: síntesis de poesía y ciencia

La impresión general que hemos extraído de la lectura del *Tratado Sobre lo sublime*, más allá del carácter que lo sublime como categoría estética de la medida cósmica, de lo desmedido, va a alcanzar en el Romanticismo, es la de una visión del *cosmos* y de la naturaleza apoyada en creencias religiosas y éticas, apaciguada en una fe en la superioridad del hombre sobre los fenómenos naturales y en su pertenencia a un mundo ideal. Una visión que descansa, serenamente, en una idea de naturaleza numinosa y grandiosa, potente y creadora, generadora a su vez de cuanto de potente y creador hay en el hombre, una naturaleza generadora del genio. Como ya dijimos, el *humus* ideológico sobre el que se construye el *Tratado* es a la par platonizante y judeo-cristiano, por lo que las figuras de lo desmedido se muestran como signos de lo infinito y de lo divino en el genio y, por extensión, en el hombre destinado a ocupar un lugar privilegiado en el orden de los seres, un lugar de proximidad a todo lo grande que hay en la creación.

El concepto de naturaleza está aquí indisolublemente unido al argumento retórico y se presenta como 'lo que nace' espontáneamente en el artista, como lo innato, frente a lo que sobre él pesa como tradición, norma, convencionalismo del arte, como técnica. Este sentido de naturaleza como

genio ingenuo, que encarna Homero y que, como hemos intentado demostrar, desembocará más tarde en una teoría del arte como naturaleza en reacción al racionalismo del siglo XVIII, convive, a veces entremezclado, con otro universo de sentido, que impregnará la idea de naturaleza de connotaciones muy alejadas de las que hemos visto en el *Tratado*. Este distinto universo de ideas es el que trataremos de analizar en el presente capítulo a través de un texto heterodoxo pero fundamental en la historia de las realizaciones poéticas y de las visiones de la naturaleza: *De rerum natura* de Lucrecio. Por otra parte, este texto de gran envergadura, determinante para la historia no ya del pensamiento estético, sino del pensamiento filosófico, antropológico y ontológico en general, nos interesa igualmente, como en el caso del *Tratado*, tanto por el peso de su lectura —entremezclada, como veremos, con su utilización e interpretación cristiana— sobre el itinerario mental leopardiano, como por su valor fundante para todo tratamiento poético-filosófico de la naturaleza, en la tradición a la que el mismo Leopardi pertenece. En este sentido, hemos preferido iniciar nuestra investigación, que afronta los textos con la mirada puesta en las concepciones y poéticas del símbolo y la alegoría con relación a la idea de naturaleza, con el análisis del *Tratado Sobre lo sublime*, a pesar de ser esta obra posterior al poema lucreciano, porque representa, según nuestra interpretación, la vía ortodoxa y luminosa del universo del símbolo. La posibilidad de influencia de uno sobre otro —que nosotros no nos proponemos investigar—, en referencia a los rasgos comunes que puedan compartir, sería por lo tanto del texto latino (siglo I a. C.) sobre el griego (siglo I d. C.), y, en cualquier caso, como se verá en la conclusión del capítulo, aun perteneciendo ambas obras al paradigma del símbolo, lo hacen, cada una de ellas de un modo particular y diverso.

Si el *Tratado* de Pseudo-Longino, plenamente instalado en el contexto socio-político imperial (siglo I d. C.), entre lamentaciones y análisis de las causas de la caída de la elocuencia, prescinde, en su concepción teórica, de todo sometimiento del arte a un fin externo a sí mismo, imbuido como está en el valor intrínseco del arte literario, el texto de Lucrecio, sin embargo, que pertenece aún a la edad de Cesar, trata de ser, por un lado, un poema cósmico, es decir, una explicación filosófica de la realidad, y por otro, ofrecer

un refugio para el hombre magnánimo que, acuciado por los desórdenes políticos, busca el consuelo de la filosofía⁹¹.

Estos rasgos definen ya dos pretensiones que hacen del poema un *unicum*: un poema épico-científico, por su vocación de conocimiento absoluto de la realidad, y didascálico, porque su fin último es liberar al hombre de la angustia ante la muerte, de las insidias de la sociedad, y de los crímenes de la religión. Hay que especificar, sin embargo, que no se refiere a cualquier hombre sino al sabio, y que las teorías de Epicuro, inspirador conceptual del poema, no pueden ser asimiladas por el común de los mortales, sino por una estrecha élite⁹².

⁹¹ En la invocación a Venus, que da comienzo al poema, se pide la paz para los romanos, aquejados por las guerras civiles: «Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo possumus a equo animo nec Memmi clara propago taligus in rebus communi desse saluti» (L. I, vv. 41-43) (Lucrezio 1986: 4), «In questi tempi di sventura per la patria, io non posso lavorare con animo tranquillo alla mia opera, né l'illustre discendenza dei memmi saprebbe, in tali circostanze, sottrarsi alla comune salvezza». El poema está dedicado a Memmio, aristócrata y político amigo de Lucrecio. La filosofía epicúrea va a representar, en su aspecto más divulgativo, una forma de refugio individualista frente a la desilusión política tras la caída de la República, razón por la cual Cicerón la condena. El uso que hace de ella Lucrecio en el poema, más concentrado en la batalla contra la superstición a través del conocimiento de la ciencia física y meteorológica, no es adscribible aún totalmente a esta tendencia, pero está desde luego implícita. De hecho hay una depreciación del mundo de los hombres que el sabio, como veremos, contempla *in separata parte*.

⁹² Se presenta a Epicuro como salvador de la humanidad solo al principio: «Humana ante oculos foede cum vita iaceret in terris oppressa gravi sub religione quae caput a caeli regionibus ostendebat orribili super aspectu mortalibus instans, primum Graius homo mortalis tollere contra est oculos a usus primusque obsistere contra [...]» (L. I, vv. 62-67) (Lucrezio 1986: 6), «Mentre agli occhi di tutti, l'umanità trascinava sulla terra un'esistenza abietta, schiacciata sotto il peso di una religione il cui volto, mostrandosi dall'alto delle regioni celesti, minacciava i mortali col suo aspetto terribile, per primo un greco, un essere umano! osò levare i suoi occhi mortali contro di lei, e opporlesi». Más adelante se explicita el carácter aristocrático de la enseñanza epicúrea: «[...] retroque vulgus abhorret ab hac [...]» (L. I, vv. 944-945) (Lucrezio 1986: 60), «[...] la folla indietreggia con orrore davanti ad essa [...]». El primer paso citado, ha sido muchas veces señalado (Grilli 1982: 60; Timpanaro 1988: 360) como la fuente, consciente o no, de los famosos versos de *La ginestra* «Nobil natura é quella / Che a sollevare s'ardisce / Gli occhi mortali incontra / Al comun fato [...]» (vv. 111-114) (Leopardi 1998a: 127); aunque también llamativa nos parece la similitud con los versos leopardianos, de la traducción lucreciana de Marchetti que, como veremos, Leopardi pudo manejar: «[...] Un uom d'Atene il

El logro de unir en una única obra poesía y ciencia, convierte el *De rerum natura* en uno de esos raros casos de la historia de las creaciones literarias que consigue sintetizar los contrarios al modo de los antiguos: «[...] su un argomento oscuro compongo versi luminosi [...]» (L. I, vv. 933-934) (Lucrezio 1986: 60)⁹³; por este motivo el poema fascinaba a Schelling en sus *Lecciones de filosofía del arte*, concentrado como estaba en imaginar una nueva física especulativa que fundiese mito y razón, aunque rechazaba el aspecto materialista del poema. La condición sublime del texto de Lucrecio, que ya resaltara Horacio, su capacidad poética y a la vez especulativa de alzarse sobre la naturaleza para contemplarla en su totalidad, es enturbiada según Schelling por la falsedad doctrinal de la filosofía epicúrea⁹⁴. A pesar de que

primo / Fu, che d'ergerle incontro ebbe ardimento / Gli occhi mortali, e le s'oppose il primo /». La traducción titulada *Della natura delle cose*, de Alessandro Marchetti, Venecia MDCCXCVII, pertenecía a la colección *Parnaso dei traduttori Italiani* (tomos 22,23) y estaba en el sector de la Biblioteca Leopardi de los libros prohibidos. Timpanaro pone de relieve la similitud formal y no solo de contenido de los dos pasajes así como el hecho de que «occhi mortali» es casi un hápax en la literatura italiana, si exceptuamos la traducción de Marchetti, fiel al «mortales [...] oculos» de Lucrecio, que de por sí constituye una audacia estilística muy rara en latín (Timpanaro 1988: 360-362).

⁹³ «[...] deinde quod obscura de re tam lucida pango/ carmina [...]»

⁹⁴ Nos parecen esenciales para una caracterización del género filosófico del 'poema de la naturaleza', propio de la antigüedad griega, y en particular, del poema de Lucrecio como poema didáctico absoluto, las siguientes consideraciones que hace Schelling en su *Filosofía del arte*: «Dado que el universo es uno solo según su forma y su esencia, también en la idea solo puede haber un único poema didáctico absoluto, del cual cada poema aislado es mero fragmento, a saber, el poema de la naturaleza de las cosas. En Grecia se han hecho intentos de semejante epopeya especulativa —de un poema didáctico absoluto—; solo podemos saber en general que alcanzaron su meta, pues el tiempo no nos ha dejado de ellos nada más que fragmentos. Parménides y Jenófanes expusieron ambos su filosofía en un poema de la naturaleza de las cosas y, con anterioridad a ellos, los pitagóricos y Tales ya habían transmitido poéticamente sus doctrinas. Del poema de Parménides casi no nos ha quedado otra noticia que la de que estaba compuesto en versos muy imperfectos y bruscos. Sabemos algo más sobre el poema de Empédocles, que combinó la física de Anaxágoras con la seriedad de la sabiduría pitagórica. Podemos establecer de modo aproximado los límites en los cuales este poema alcanzó la idea del universo precisamente porque en su base estaba la física de Anaxágoras. He de presuponer aquí el conocimiento de la misma. Pero, si no se alcanzó el arquetipo especulativo por el lado científico, tenemos que atribuirle, en cambio, de acuerdo con el testimonio unánime de los antiguos, en especial el de Aristóteles, la máxima energía rítmica

Pseudo-Longino no cita en ningún momento a Lucrecio, quizá por la distancia que bajo otros aspectos separa sus visiones de la naturaleza, el poema es un

y una fuerza verdaderamente homérica. La suerte ha querido también que la poesía de Lucrecio nos haya conservado una huella del espíritu imperante en el poema. *Lucrecio*, que no pudo tener por modelo el mal estilo de Epicuro y sus discípulos, sin duda ha tomado de Empédocles la forma rítmica, así como la fuerza poética y el modo de representación, lo ha seguido a él en la forma y a Epicuro en la materia del poema. Por su modo, la poesía de Lucrecio se acerca mucho más a los modelos verdaderamente antiguos que cualquier otro poema romano, por ejemplo, el de Virgilio, e incluso únicamente Lucrecio nos representa la fuerza del ritmo auténticamente épico, puesto que de Ennio solo se conservan fragmentos. Los hexámetros de Lucrecio constituyen el máximo contraste con los versos limados y pulidos de Virgilio, la esencia de su obra lleva el cuño de un alma grande, y solo el espíritu verdaderamente poético pudo poner en la exposición de la doctrina epicúrea semejante devoción y el entusiasmo de un verdadero sacerdote de la naturaleza. Es necesario que, cuando el objeto a representar es en sí y por sí mismo no-poético, toda la poesía haya de recaer en el sujeto y, por esa razón, la poesía del Lucrecio también puede ser considerada como un intento de poema didáctico absoluto, que tiene que ser poético por el objeto mismo. Pero aquellos pasajes en que se expresa realmente su entusiasmo personal, la introducción al primer libro, que es una invocación a Venus, así como todos aquellos pasajes donde alaba a Epicuro por haber sido el primero en revelar la naturaleza de las cosas y en destruir la ilusión y la superstición de la religión, poseen totalmente la máxima majestad y el sello de un arte en sí viril. Así como los antiguos dicen de Empédocles que en su poema habló con verdadero furor sobre las limitaciones del conocimiento humano, el fuego de Lucrecio contra la religión y la falsa moralidad no pocas veces pasa a un verdadero furor entusiasta. La completa aniquilación de todo lo espiritual en lo exterior, la disolución de la naturaleza en un juego de átomos y vacíos, que practica con una indiferencia auténticamente épica, se sustituye por la grandeza moral del alma, que a su vez lo eleva a él mismo por encima de la naturaleza. El anonadamiento de la propia naturaleza permite que su espíritu se eleve al reino del entendimiento por encima de todo deseo. No puede hablarse con más verdad y acierto que como él lo hace de lo infecundo del deseo, de la insaciabilidad del apetito, del vacío de todo temor, así como de toda esperanza en la vida y, si bien la doctrina de Epicuro misma no es grande en su aspecto especulativo sino en el aspecto moral, también Lucrecio, aunque su entusiasmo como sacerdote de la naturaleza solo pueda ser subjetivo, aparece objetivo, en cambio, como maestro de la sabiduría práctica y como un ser de orden superior que considera el curso ordinario de las cosas, la pasión y la confusión de la vida desde un punto de vista más elevado al que no llega nada de esto. En ese sentido no es posible sustraerse a la observación de la oposición que representan otras clases de filosofía frente a la epicúrea, que en lo moral magnifican opiniones mezquinas, destruyendo las virtudes magnánimas y viriles, mientras pretextan un vuelo más alto en lo especulativo. No es necesario ir a buscar muy lejos esta comparación y basta con tomar la filosofía de Kant» (Schelling 1999:402-405).

ejemplo primordial de la elevación moral del sacerdote de la naturaleza, y, como veremos, del punto de vista cósmico de la imaginación del genio, que el *Tratado* adscribía a la sublimidad.

2. Las dos almas lucrecianas

La vocación del poema es la de exponer la ciencia epicúrea que, basada en la teoría atomista de Demócrito, se propone llevar al sabio, ya que se trata de una condición inalcanzable para el común de los hombres, a la ataraxia, a través del conocimiento cierto de su finitud y sus implicaciones éticas. Su modelo poético, que es el poema de Empédocles, representa una alternativa a la vía lógica representada por los poemas de Jenófanes y Parménides, y lo impregna, como veremos, más allá del punto de vista científico, de una apertura mística a la naturaleza como misterio, que no se puede achacar a Epicuro⁹⁵.

En el poema hay una discordancia entre la intención del poeta — liberarse de la angustia de la muerte y de los temores de la religión, por medio de la ciencia— y su efectivo resultado. Una y otra vez las teorías abordadas parecen volverse contra el espíritu del que provienen, el de la filosofía helenista, mostrando la verdadera naturaleza de Lucrecio, y vemos transformarse la serena y racional exposición de la verdad del sistema de la naturaleza, en imágenes y visiones de ruina, decrepitud, violencia y muerte⁹⁶.

⁹⁵ Si en el poema se niegan las teorías de Empédocles en el plano racional, a un tiempo se demuestra la admiración y fascinación por su genialidad: «Carmina quin etiam divini pectoris eius vociferantur et exponunt praeclara reperta, ut vix humana videatur stirpe creatus» (L. I, vv. 731-733) (Lucrezio 1986: 46), «I canti di quel divino genio portano ovunque la sua grande voce e ne difondono le scoperte sublimi che fanno quasi dubitare della sua origine umana».

⁹⁶ Esta es la tesis de fondo de Luciano Perelli (1971), quien además afirma que el concepto de *natura noverca*, tan importante para el último Leopardi, proviene de Lucrecio. Los ejemplos de este deslizamiento de la calma que otorga la ciencia a la recreación de los motivos inquietantes que se quieren salvar son innumerables; sirvan de ejemplo estos pasos. En el primero, se pasa de la afirmación de la paz que proporciona el conocimiento de las causas de los fenómenos, a la descripción de la visión de los simulacros o espectros: «quapropter bene cum superi de rebus habenda nobis est ratio, solis lunaeque meatus qua fiant ratione, et qua vi quaeque gerantur in terris, tunc cum primis ratione sagaci unde anima atque animi constet natura videndum, et quae res nobis vigilantibus obvia mentis terrificet morbo adfectis somnoque sepultus cernere uti videamur eos adireque coram, morte obita quorum tellus amplexitur osa» (L. I, vv. 127-135) (Lucrezio 1986: 10), «Noi, non contenti di conoscere esattamente la ragione dei fenomeni terrestri, di sapere come avvengono i movimenti del sole e della luna, e per quale forza ogni cosa si compie sulla terra, dobbiamo ancora e soprattutto scoprire con penetrante

El movimiento oscilante entre la preclara exposición científica y la visión febril va, además, acentuándose hacia el segundo de estos aspectos en el final del poema, hasta alcanzar su apogeo en la descripción truculenta de la peste en Atenas⁹⁷.

metodo di che sono formati lo spirito e l'anima, e quali gli oggetti il cui incontro atterrisce il nostro spirito, desto ma affievolito dalla malattia, o ancora avvolto nel sonno, al punto che crediamo di vedere e intendere a faccia a faccia creature già abbattute dalla morte e di cui la terra ricopre le ossa». En el segundo, al final del libro I, *Sobre la materia*, la refutación *per absurdum* de la hipótesis estoica del movimiento natural del aire y del fuego hacia arriba, se transforma en una imagen apocalíptica: «Ne volucris ritu flammis moenia mundi diffugiant subito magnum per inane soluta et ne cetera consimili ratione sequantur neve ruant caeli tonitralia templa superne terrae se pedibus raptim subducant et omnis inter permixtas rerum caelique ruinas corpora solventis abeat per inane profundum temporis ut puncto nil exstet reliquiarum desertum praeter spatium et primordia. Nam quaecumque prius de parti corpora desse constitues, haec rebus erit pars ianua leti, hac se turba foras dabit omnis materiai» (L. I, vv. 1.102-1.113) (Lucrecio 1986: 70), «In questo caso, simili alle fiamme alate, i baluardi del mondo si dissiperebbero tutto a un tratto per andare a perdersi attraverso il grande vuoto; tutto il resto seguirebbe la stessa strada; il cielo, dominio del tuono, crollerebbe sulle nostre teste, la terra all'improvviso ci sfuggirebbe sotto i piedi e, tra le confuse rovine del cielo e della terra, tutti gli esseri dissolvendosi si disperderebbero attraverso le profondità del vuoto; in un istante non sussisterebbero sulle loro rovine che lo spazio deserto e gli atomi invisibili. In qualsiasi luogo si supponga la materia venga meno, proprio là s'aprirà per l'universo la porta della morte; di là sfuggiranno in foggia tutti gli atomi della materia». Nosotros compartimos el cariz interpretativo de Perelli, pero hay que concluir con Andreoni (1993) que el concepto de *natura noverca*, es decir, de naturaleza *matrigna*, con una voluntad malvada hacia el hombre, no está, al menos en el plano racional, es decir, en los presupuestos ideológicos, en el poema lucreciano, ni tampoco aparece, lo que es más significativo, la expresión literal de la misma. La expresión aparece en otros contextos, no pertenecientes a la obra de Lucrecio, que la estudiosa repasa con gran erudición, y que son adscribibles a lo que llama pesimismo antiguo. Andreoni defiende que la naturaleza de Lucrecio carece de intención, puro mecanismo indiferente de átomos, y que la prosopopeya es un procedimiento meramente retórico. Nosotros sin embargo pensamos que en el texto de Lucrecio hay, más allá de la fe en el epicureísmo, tintes afines a ese pesimismo, del que tan desesperadamente desea liberarse.

⁹⁷ El poema queda incompleto, a falta del discurso sobre la beatitud de los dioses, del que encontramos una muestra en el Libro III. Como es sabido, la tradición, a través de Jerónimo, nos ha hecho llegar la imagen de un Lucrecio sometido a fuertes crisis mentales, por causa (tal vez el doxógrafo se inspire en la invectiva contra el amor del Libro IV) de un filtro amoroso, que finalmente le llevarán al suicidio. Más allá de la leyenda, es evidente que la personalidad lucreciana, a juzgar por su poema, revela, junto una penetrante intuición e inteligencia, una

Razonamiento e intuición poética se funden formalmente en el poema, pero la contradicción anímica persiste. La visión de la naturaleza, sin embargo, no es siempre terrible. El himno a Venus con que inicia el poema, en el que a veces se ha querido ver solo un gesto convencional, está en sintonía con numerosos pasos del poema en que la naturaleza muestra su rostro dulce e idílico, siempre manifestándose en plantas y animales, identificada con la primavera, como en la descripción de las estaciones, en la que probablemente se inspiraron Botticelli y Poliziano para realizar sus homónimas obras⁹⁸.

La carga semántica de *natura* es extremadamente amplia: *natura* como *phýsis*, ante todo, ya que la primera intención de Lucrecio es exponer su sistema de la naturaleza en el sentido que tiene para la cultura griega como teoría de la realidad, es decir, en el sentido presocrático de búsqueda de los principios (*arché*) que explican la realidad de todas las cosas. *Natura* hace referencia en el poema tanto a las cosas que hay (*natura naturata*) como a la fuerza o ley natural —aunque se trate de una ley fruto de la casualidad— que produce las cosas (*natura naturans*). Con relación al sentido primordial de *natura-phýsis* como ‘aquello que nace o emerge’ frente a ‘lo que se hace’ aparece también el sentido más restringido de ‘modo de ser de las cosas’.

Natura, como principio generador de la realidad, se personifica además varias veces en el poema: como Venus, y más adelante como *Magna Mater*, que recrimina al hombre su deseo de inmortalidad y su cobardía⁹⁹. Todas estas

sensibilidad exacerbada y una imaginación desbordante que explican su fascinación y reverencia por la ciencia de la que desea obtener la paz que los tiempos y su propia constitución le negaban.

⁹⁸ «it ver et Venus, et Veneris praenuntius ante/ pennatus graditur, Zephyri vestigia propter/ Flora quibus mater praespargens ante viai/ cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet» (L. V, vv. 737-740) (Lucrezio 1986:372), «La primavera avanza con Vènere, e davanti a lei cammina Amore, il precursore alato della dea, mentre, sui passi di Zèfiro, Flora, sua madre, apre la strada, che cosparge in abbondanza, dei colori e dei profumi più deliziosi».

⁹⁹ Estas son las palabras que *rerum natura* en persona dirige a un anciano cargado de años: «aufer abhinc lacrimas, balatro, et compesce querelas. / omnia perfunctus vitae praemia marces. / sed quia semper aves quod abest, praesentia temnis, / imperfecta tibi elapsast ingrataque vita / et nec opinanti mors ad caput adstitit ante / quam satur ac plenus possis discedere rerum. / nunc aliena tua tamen aetate omnia mitte / aequo animoque aegedum magnis concede: necessest» (L. III, vv. 955-962) (Lucrezio 1986:218), «Asciuga le tue lacrime, buffone, e fa' tacere questi lamenti! Tutte le gioie della vita, le hai sfruttate prima di giungere a questa

ideas de naturaleza pueden convivir en la unidad del poema gracias a que en él oscilan los puntos de vista, y el alma atormentada de Lucrecio se abre, con igual sinceridad, a todos ellos.

Los aspectos más barrocos de la epopeya lucreciana unen a su autor a la primera poesía latina, a Ennio, al que el mismo Lucrecio recuerda, alejándose así de las formas más suaves de los *poetae novi*¹⁰⁰; se trata de un gusto por lo truculento, que a menudo estalla en visiones arcaizantes y que, como defiende el *Tratado Sobre lo sublime*, aunque desde una perspectiva muy diferente, lleva al poeta, al hombre magnánimo, a fijar su vista de modo casi obsesivo en los elementos más imprevisibles y violentos del *cosmos*.

Desde el volcán al trueno y al rayo, desde los fenómenos sísmicos a los meteorológicos, pasando por las epidemias propagadas por el aire como la peste: todo cuanto revela infinitud, desmesura, y en cierto sentido, desequilibrio. Su contemplación no llega a la serenidad tan ansiada que promete Epicuro, parece más bien fijada en escenas de destrucción y degeneración, y en la atónita y horrorizada visión de la inmensa contemplación del universo.

Lucrecio y su poema representan, en orden a la cosmología, la vía heterodoxa y subterránea, que desde Demócrito y Epicuro llegará a Bruno en el Renacimiento, frente a la vía luminosa, preponderante en Platón, Aristóteles y el estoicismo.

Lo que distingue esta cosmología de la del estoicismo, que es la ideología triunfante en el mundo latino, además de la creencia en la mortalidad del alma, es la ausencia de un centro para el universo, y la apertura a un

decrepitezza. Ma, desiderando sempre quel che non hai, disprezzando i beni presenti, la tua vita è trascorsa incompleta e senza gioia, e improvvisamente ti sei vista la morte al capezzale, prima di potertene andare col cuore contento e sazio di tutto. Ora, lascia tutti quei beni che non appartengono più alla tua età, e senza rimpianti, su, cedi il posto ad altri: è necessario».

¹⁰⁰ La sombra de Homero se aparece a Ennio como simulacro en el Aqueronte: «[...] unde sibi exortam semper florentis Homeri commemorat specie lacrimas effundere salsas coepisse et rerum naturam expandere dictis» (L. I, vv. 124-127) (Lucrezio 1986:10-11), «[...] Omero, dalla gloria sempre viva, che sparse lacrime amare e gli riveló le leggi della natura». La línea de continuidad que Lucrecio quiere establecer en orden a la elección de los modelos poéticos, que no filosóficos, está clara, revelando una preferencia por los poetas de la naturaleza frente a los del arte.

espacio infinito. Los átomos, principios simples, indivisibles y eternos de la realidad, se mueven infinitamente en un espacio infinito, dando lugar en sus choques casuales a los mundos infinitos, que nacen y mueren en sus particulares órdenes *in aeternum*¹⁰¹. Consecuentemente, la ley que rige en el universo y en la naturaleza no es la *pronoia* estoica que pone al hombre en su centro, sino la de la inexorable casualidad de los átomos, que iguala cielo y tierra, al hombre y al resto de los seres.

Los seres particulares han de morir para ceder materia a otros seres; no así los átomos, cuya existencia más allá de los fenómenos es eterna. Hasta aquí se manifiesta la visión que debería aplacar las pasiones del sabio y calmar su ansia. El principio griego según el cual nada surge de la nada, ni nada de lo que es desaparece, queda a salvo en esta teoría¹⁰². En este sentido, esencial para la filosofía, la verdadera alternativa la constituye la delirante, según Lucrecio, teoría de Heráclito¹⁰³, cuyo *arché*, el fuego, simboliza el devenir,

¹⁰¹ La idea de la pluralidad de los mundos, y es más, de la posibilidad de que otros seres los habiten, que se pondrá de moda en la Ilustración a partir de la obra de Fontenelle, y de la que también se hace eco Leopardi, se anuncia al final del segundo libro, como hecho del todo verosímil y deducible según las leyes de la analogía: «[...] necesse est confiteare/ esse alios aliis terrarum in partibus orbis/ et varias hominum gentis et saecula ferarum» (L. II, vv. 1074-1076) (Lucrezio 1986:142), «devi confessare che in altre regioni dello spazio esistono altre terre oltre alla nostra e razze di uomini differenti, e altre specie selvagge». Mientras que, en coherencia con el sistema de su maestro, niega la existencia de los antípodas, error que pondrá de relieve Leopardi en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815).

¹⁰² Así explica Lucrecio la imposibilidad de que nada de lo que hay pueda proceder de la nada, demostrando la eternidad de los átomos: «Omnia enim debet, mortali corpore quae sunt, infinita aetas consumpse anteacta diesque. Quod si in eo spatio atque ante acta aetate fuere e quibus haec rerum consistit suma relecta, in immotali sunt natura praedita certe; haud igitur possunt ad nilum quaeque reverti» (L. I, vv. 232-237) (Lucrezio: 1986: 16), «Tutto ciò che è di sostanza peritura, l'infinità del tempo passato e dei giorni compiuti dovrebbe averlo già consumato. Se in tutto il periodo di tempo trascorso ha potuto trovare gli elementi propri a ricostruire senza sosta il nostro universo è perchè essi sono senza dubbio dotati di una natura immortale. È dunque impossibile che il nulla ritorni al nulla». En este aspecto, la teoría atomista, que tiene su origen en Demócrito y su continuación en Epicuro, no se desvía del cauce esencial de la filosofía griega, cuyo axioma principal, el de que 'el ser es y el no ser no es', tiene su origen en el poema de Parménides.

¹⁰³ Así refuta Lucrecio la idea del devenir: «Proinde aliquid superare necesse est incolume ollis, ne tibi res redeant vigescat copia rerum» (L. I, vv. 672-674) (Lucrezio: 1986: 42), «Bisogna

rompiendo con el principio fundamental y apaciguante de un universo eterno hacia el pasado y hacia el futuro, donde la nada queda exorcizada y la muerte forma parte de lo accidental e in-esencial.

Esta voz epicúrea de Lucrecio se hace escuchar sobre todo en el primer y segundo libro; los restantes libros verán aparecer *in crescendo* una fijación por los elementos naturales como imprevisibles fuerzas que acechan a las criaturas destinadas a sucumbir, perdiendo de vista cada vez más la posibilidad de una contemplación ataráxica del universo. La ataraxia no es la ausencia de dolor sino la capacidad de permanecer inalterado ante él. La capacidad poética de Lucrecio para pintar con viveza espectáculos de sufrimiento, y como veremos, espectáculos que llevan al límite la imaginación, no es compatible, sin embargo, con tal ideal.

lasciare intatta qualche parte della sostanza dei corpi, altrimenti —credo— si riconducono al nulla tutte le cose, senza eccezione, e dal nulla l'insieme delle cose dovrà pur rinascere e riprendere vigore».

3. La visión del sabio de la naturaleza

Es fundamental observar, en nuestra consideración de estas dos almas lucrecianas, las diferencias en el modo como se caracteriza la visión que tiene el sabio de la naturaleza, en el sentido de visión de la realidad. Debemos hacer un recorrido por las diversas imágenes utilizadas para caracterizar esa visión del sabio, que como veremos, evoluciona a lo largo del poema.

Comencemos por la tan comentada imagen del naufragio, que aparece al principio del libro segundo:

Dolce quando sul vasto mare i venti sollevano i flutti, assistere da terra alle dure prove altrui: non perché quella sofferenza sia per noi un piacere tanto grande; ma é pur dolce vedere a quali mali si sfugge (L. II, vv. 1-4) (Lucrezio 1986:74)¹⁰⁴.

Tal visión es, como resaltara Blumenberg (1985), el paradigma de la contemplación ataráxica del sabio, cuya posición estática y alejada, desde la orilla, y su capacidad de objetivación de la materia revela una concepción del conocimiento como liberación del ánimo de los condicionamientos tanto históricos como naturales de la realidad. La del naufragio solo es la primera de tres imágenes consecutivas sobre las que vale la pena reparar; le siguen respectivamente, la de la guerra y la visión de los errores de los hombres y de la ambición humana.

Estas dos últimas imágenes hacen hincapié en la posición elevada del sabio desde donde contempla a los hombres:

Dolce anche osservare i grandi scontri di guerra combattuti nella pianura senza parteciparne i pericoli. Ma niente piú dolce che occupare saldamente gli alti luoghi fortificati dalla scienza dei saggi: regioni serene da dove si può abbassare gli sguardi sopra gli altri uomini, vederli errare da tutte le parti, cercare a tentoni il cammino della vita, competere in genialità, disputarsi la

¹⁰⁴ «Suave, mari magno turbantibus aequora venti, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est».

gloria della nascita, sforzarsi notte e giorno, con fatica senza pari di elevarsi al colmo delle ricchezze o di impadronirsi del potere (L. II, vv. 5-13) (Lucrezio: 1986: 74) (La cursiva es nuestra)¹⁰⁵.

Volviendo a nuestras conclusiones del capítulo anterior, vemos cómo la posición elevada y estática del sabio, cuya mirada desde lo alto le permite ver desde fuera la condición humana, en definitiva, la vida contemplativa, parece, al hacerle partícipe de las 'regiones serenas de la ciencia' («templa serena»), hacerle uno con el principio ideal. Más adelante otro símil del poema abundará más aún en esta caracterización: observando desde lo alto, «locus altis montibus» (Lucrecio, L. II, v. 331) (Lucrezio 1986:94), la batalla, los caballeros parecen, a causa de la distancia, estar en reposo, igual que les ocurre, por su tamaño, a los átomos cuyo movimiento constante es imperceptible para el ojo humano.

Al margen de estos pasajes del Libro II, que como ya hemos recordado, siguiendo la meditación de Blumenberg son quizá los más famosos y los que de un modo paradigmático representan la posición ataráxica, existen distintos lugares del poema en donde se describe de muy diversos modos esa visión del sabio de la naturaleza. La del Libro I es una imagen en movimiento, una representación dinámica de la imaginación activa del filósofo sobre la naturaleza:

Egli si é spinto ben oltre le fiammeggianti barriere del nostro universo: ha percorso tutta l'immensità dello spirito e del pensiero per poi ritornarne vittorioso e insegnarci quel che può nascere, quel che non può, infine le leggi che determinano il potere di ciascuna cosa secondo limiti invalicabili (L. I, vv. 72-77) (Lucrezio: 1986:6)¹⁰⁶.

¹⁰⁵ «Suave etiam belli certamina magna tueri / per campos instructa tua sine parte pericli. / Sed nil dulcius est bene quam munita tenere / edita doctrina sapientum templa serena, / despicere unde queas alios passimque videre / errare atque viam palantis quaerere vitae, / certare ingenio, contendere nobilitate / noctes atque dies niti praestante labore / ad summas emergere opes rerumque potiri. (La cursiva es nuestra)».

¹⁰⁶ «Ergo vivida vis animi pervicit, et extra processit longe flammantia moenia mundi atque omne immensum peragravit mente animoque, unde refert nobis victor quid possit oriri quid nequeat, finita potestas denique cuique quanquam sit ratione atque alte terminus haerens».

El potente y dinámico recorrido de la mente, se extiende aquí hasta los luminosos límites del mundo, «*flammanitia moenia mundi*» —la de los «muros» o «baluartes» del universo va a ser una metáfora recurrente y cambiante— para superarlos y adentrarse en lo desconocido. Reparemos en que en ese itinerario la mente se impulsa más allá (*extra*) de las murallas del mundo, y (*longe*) lejos de estas, para después retornar con un conocimiento cierto y exacto acerca del ser de las cosas, y enseñarlo a la humanidad.

El sabio se hace capaz de extender una mirada activa sobre el infinito y construir su sistema; sistema que, conociéndose los límites ciertos de la cosas creadas fortuitamente por el choque de la materia y el vacío, descansa, sin embargo, en la fe inquebrantable —«*prima fides*» (L. I, v. 423) (Lucrezio 1986:28)— en la existencia eterna de la naturaleza esencial.

Una naturaleza como circuito de producción y destrucción, que autores como D'Holbach o Volney revivificarán en la Ilustración, dentro del paradigma científico de la ciencia mecanicista, en la que los distintos órdenes accidentales, tanto a nivel individual como a nivel cósmico, no inciden en la naturaleza eterna de los principios primordiales.

Paradójicamente, el rostro imperturbable de este sistema, eternamente igual a sí mismo, proyecta sobre el orden de las cosas conocidas, sobre la historia natural y humana, una luz mortecina, un sentido de la contingencia que la mentalidad griega no podía sentir del mismo modo: «*Namque aliud terris, aliud regionibus ipsis eventum dici poterit quodcumque erit actum*» (L. I, vv. 469-470) (Lucrezio: 1986:32)¹⁰⁷. Las cosas del mundo humano, y no solo el mismo universo que conocemos, aparentemente regular (cuya regularidad está fundamentada en el azar), no tienen una existencia propia como la materia, sino accidental. Se está perfilando un escenario que, muy en contra de la voz epicúrea de Lucrecio, lejos de serenarse en la calma de lo eterno, se admira de lo infinitamente perecedero de cada cosa: «*Usque adeo in rebus solidi nil esse videtur*» (L. I, v. 497) (Lucrezio: 1986:32)¹⁰⁸. Son muy hermosos los versos en que Lucrecio, contradiciendo formalmente el sentido racional de su texto,

¹⁰⁷ «Non c'è avvenimento compiuto che non possa essere qualificato accidente sia delle generazioni sia delle regioni stesse che l'hanno visto prodursi».

¹⁰⁸ «Nulla nell'universo ci sembra interamente solido».

expone con gran intensidad épica la saga homérica como el desplegarse de un mundo secundario con respecto al primario de la materia y del espacio, correspondiente a la verdad de la ciencia:

Senza la materia che forma i corpi, senza l'estensione e lo spazio dove si compiono tutte le cose, mai il folle amore ispirato dalla bellezza di Èlena, figlia di Tindaro, avrebbe conquistato il cuore del frigio Pàride, nè acceso le battaglie famose di quella feroce guerra; mai il cavallo di legno avrebbe partorito nella notte, all'insaputa dei troiani, tutti quei figli di Grecia per portare l'incendio in Troia (L. I, vv. 471-477) (Lucrezio: 1986:32) (La cursiva es nuestra)¹⁰⁹.

Solo el espacio, el vacío y la materia tienen una existencia real, mientras que el tiempo es otro accidente sin valor en sí: «Tempus item per se non est» (L. I, v. 459) (Lucrezio: 1986:30)¹¹⁰. Solo a través del movimiento, de los eventos, puede la conciencia abrirse al tiempo, más la una y el otro son inesenciales respecto al sistema. Se abre una paradoja: frente al universo finito dentro del espacio infinito del estoicismo, para el que hay centro y un orden inteligente, este universo lucreciano, infinito y carente de centro, continuo alternarse de materia y de espacio, por un lado, rebaja al hombre, cuyo destino in-esencial está constantemente amenazado por el choque fortuito de los átomos; pero por otro, este universo, sorprendentemente, ensalza y sublima al hombre, lo eleva sobre sí mismo como espectador de la realidad ¿Cómo puede el hombre, desde su ser in-esencial erigirse en intérprete de lo infinito? Es esta una pregunta que en Lucrecio queda sin responder, o mejor sería decir que es una cuestión que ni siquiera se plantea ya que la «divinidad», la superioridad del sabio y del poeta, siquiera como convención literaria, pero también,

¹⁰⁹ «Denique *materies si rerum nulla fuisset nec locus ac spatium*, res in quo quaaequ geruntur, numquam Tyndaridis forma conflatus amoris ignis Alexandri Phrygio sub pectore gliscens, clare accendisset saevi certamina belli, nec clam durateus Troianis Pergama partu inflammasset equus nocturno Graiugenarum» (La cursiva es nuestra).

¹¹⁰ «Il tempo non esiste per sè».

creemos, como convicción profunda, es un hecho innegable y autoevidente a lo largo de todo el poema¹¹¹.

Con ello llegamos a otra consideración de la visión de la naturaleza por parte del sabio, esta vez casi mística, que aparece en el libro tercero, y que presenta una caracterización que añade nuevos elementos respecto a las anteriores:

Appena la tua dottrina comincia con la sua voce potente a proclamare questo sistema della natura, nato dal tuo genio divino, subito si dissipano i terrori dello spirito; le mura del nostro mondo si squarciano; attraverso il vuoto eterno vedo compiersi tutte le cose. Ai miei occhi appaiono la potenza degli dei e le loro tranquille dimore —che i venti non scuotono mai, le nubi non battono con le loro piogge, la bianca neve condensata dal freddo penetrante non oltraggia mai con la sua caduta: ma un etere senza nubi sempre le copre con la sua vòlta, versandosi a larghi fiotti la sua luce ridente, a tutti i loro bisogni provvede la natura, e nulla viene mai a sfiorare la pace delle loro anime. Al contrario, da nessuna parte mi appaiono le regioni dell'Acherònte, e la terra non mi impedisce di distinguere tutto quel che si compie sotto i miei piedi nelle profondità del vuoto. Davanti a tutto questo mi sento preso da una sorta di voluttà divina e di orrore, al pensiero che la natura, così scoperta dal tuo genio, ha tolto tutti i suoi veli per mostrarsi a noi (L. III, vv. 14-30) (Lucrezio: 1986:154,156)¹¹².

Epicuro, al que Lucrecio acaba de llamar «rerum inventor» (L. III, v. 9) (Lucrezio: 1986:154), es caracterizado como un visionario; su «divina mente»

¹¹¹ La libertad humana, siguiendo en ello fielmente al sistema epicúreo, es preservada en el poema a través de la teoría de la inclinación de los átomos, «exiguum clinamen principiorum» (L. II, v. 292) (Lucrezio 1986:p.92), que propicia la voluntad humana.

¹¹² «Nam simul ac ratio tua coepit vociferari/ Naturam rerum, divina mente coortam, / diffugiunt animi terrores, moenia mundi / discedunt, totum video per inane geri res. / Apparet divum numem sedesque quietae / quas neque concutiunt venti nec nubila nimbis / aspergunt neque nix acri concreta pruina / cana cadens violat semperque innubilis aether / integit et large diffuso lumine ridet. / Omnia supeditat porro natura neque ulla / res animi pacem delibat tempore in ullo. / At contra nusquam apparent Acherusia templa, nec tellus obstat quin omnia dispiciantur, / sub pedibus quaecumque infra per inane geruntur. / His ibi me rebus quaedam divina voluptas / percipit atque horror, quod sic natura tua vi / tam manifesta patens ex omni parte relecta est».

produce «aurea dicta», palabras de oro que permanecen vivas más allá de la muerte. La potencia visionaria y cognitiva de la visión del poeta sabio, concepción que relaciona filosofía y poesía con una 'divina manía', convive en el poema de Lucrecio con el racionalismo y materialismo que hemos tratado de sintetizar. Detengámonos a considerar los efectos de la visión de la naturaleza de las cosas, inherente al discurso de Epicuro: se disipan los terrores del espíritu; se derriban los muros del mundo que, como en el ejemplo anterior, caen mostrando en el vacío el hacerse y deshacerse de las cosas. Aparecen entonces los dioses en el espacio incontaminado del éter que, inmersos en la luz «riente», reciben cuanto necesitan de la naturaleza en una existencia perennemente pacífica, sin muerte. La visión recalca la ausencia de sufrimiento («Acherusia templa») para retornar después a la imagen de todas las cosas que se cumplen en el vacío y —esto es importante— «sub pedibus», «bajo sus pies», lo que coloca al sujeto de la misma como suspendido en el aire, no impedido por la tierra en su contemplación. La percepción de la «divina voluptas atque horror» —«divina voluptas atque horror», fórmula oximórica que nos recuerda la mezcla de atracción, admiración y terror que definirá el sentimiento de lo sublime en el *Tratado*, analizado en el capítulo anterior y que la estética *sensista* inglesa de Burke y Blair desarrollarán especialmente, hasta llegar a Kant y los románticos— se presenta después como consecuencia y clímax de todo lo anterior: «his ibi me rebus», «ante todas estas cosas».

Cabe preguntarse qué función cumplen los dioses en este sistema de la realidad. Epicuro no niega la existencia de los dioses, sino la idea de que tengan algo que ver con el mundo de los hombres, del que quedan tajantemente apartados. Lucrecio se sirve poéticamente de las moradas de los dioses que ya Homero describiera (*Odisea* VI), para mostrar metafóricamente esa beatitud libre de deseo, esa capacidad para permanecer inalterado a la que el sabio debe aspirar ¿Pero, es su visión de esta índole? En realidad, la ciencia epicúrea se concibe como terapia racional y liberadora frente a la tiranía de la religión y superstición que asolaban su tiempo; pero según avanza el poema cada vez en mayor medida se producen visiones cósmicas y sublimes como las que acabamos de leer que muy difícilmente se engarzan con el ideal de esa teoría. Los muros del mundo caen para mostrar el vertiginoso vacío del universo en el que todas las cosas se cumplen. Este espectáculo no constituye

una imagen que pueda contemplarse sin conmoción: produce una «divina voluptas atque horror». Por ello, el texto que acabamos de analizar constituye el momento de mayor incompatibilidad en el poema, entre la visión cósmica sublime y el afán de liberación racionalista, que está en la intención de Lucrecio. En este texto con el que, según la reconstrucción de un final plausible hecha por los filólogos, debía acabar el poema épico, la visión del sabio se sitúa más allá del bien y del mal, de la vida y la muerte, pero se trata de una posición que, como veremos, Lucrecio no puede mantener, sobreponiéndose en él la visión catastrófica del mal en la naturaleza y de la precariedad de la condición humana.

En este sentido, el último pasaje que queremos considerar, perteneciente al Libro V —que trata de nuestro mundo y del desarrollo de la civilización de los hombres desde la lógica de la teoría racionalista—, nos muestra una mirada atónita y un reconocimiento, más allá de la invectiva contra la religión, de la insalvable precariedad en la que el hombre se encuentra en el mundo. La dialéctica de Lucrecio está constantemente enfrentándose con motivos que tradicionalmente apoyan la tesis de la inferioridad e infelicidad cierta del hombre en la naturaleza. Este es uno de los momentos del poema en que los acentos pesimistas, sin abandonar el odio por los males que el hombre mismo se infringe a causa del temor de los dioses, invalidan el sosiego que la ciencia de la naturaleza debería proporcionar, dejando paso a otra naturaleza, oscuro enigma del que desconocemos el sentido:

Quando, alzando il capo, contempliamo gli spazi celesti di questo vasto mondo, e le stelle scintillanti fissate nelle altezze dell'etere, e il nostro pensiero si porta lungo i corsi del sole e della luna, allora un'angoscia, —sino a quel momento soffocata nel nostro cuore sotto altri mali— si risveglia e comincia a farsi sentire: che non ci siano al di sopra di noi degli dei la cui potenza infinita trascina con movimento variato gli astri dalla bianca luce? Lasciato nel dubbio per la sua ignoranza delle cause, lo spirito si chiede se c'è stato veramente un inizio, una nascita nel mondo, se deve esserci una fine, e fino a quando i bastioni del mondo potranno sopportare la fatica di questo movimento inquieto; oppure se, dotati dagli dei di una esistenza eterna, potranno prolungare la sua corsa all'infinito nel tempo e sfidare lo sforzo dell'immensità della sua durata. Quale cuore non si sente stretto dal timore degli dei? Quale uomo le cui

membra non si contraggano dal terrore quando sotto i colpi spaventevoli del fulmine la terra incendiata trema da ogni parte e sordi brontolii percorrono il vasto cielo? Non si vedono fremere popoli e nazioni, e i re orgogliosi impallidire colpiti dal timore degli dei al pensiero che, per qualche crimine vergognoso, per qualche parola insolente, l'ora pesante del castigo é forse giunta? Quando, al colmo del furore, i venti si scatenano sul mare e trascinano nei flutti il capitano della flotta con tutte le legioni e gli elefanti, non cerca forse di ottenere con voti la benevolenza degli dei? Non implora forse nel suo spavento il placarsi della tempesta e i venti favorevoli? Vane preghiere, e spesso, trascinato da un violento turbine trova la morte fra gli scogli: una forza secreta frantuma i destini umani e calpestati i fasti gloriosi e le temibili scuri sembra godere nel farsene un gioco. Quando sotto i nostri piedi la terra intera vacilla, quando le città scosse crollano o tremano e minacciano di rovinare, é forse sorprendente che la stirpe mortale si umili e ammetta nell'universo potenze immense e straordinarie, gli dei capaci di governare tutte le cose? (L. V, vv. 1204-1240) (Lucrezio: 1986:408,409)¹¹³.

Es este un momento esencial en el poema, también en lo que se refiere a la crítica leopardiana: la contemplación del cielo es figura de la interrogación ontológica, aquí como ya desde los inicios del pensamiento, y va a ser esencial

¹¹³ «Nam cum suspicimus magni caelestia mundi / templa super stigisque micantibus aethera fixum, / et venit in mentem solis lunaeque vinarum, / tunc aliis oppressa malis in pectora cura / illa quoque expergefatum caput erigere inquit, / nequae forte deum nobis immensa potestas / sit vario motu quae candida sidera verset. / Temptat enim dubiam mentem rationis egestas, / equaenam fuerit mundi genitalis origo, / et simul ecquae sit finis quoad moenia mundi / solliciti motus hunc possint ferre laborem, / an divinitus aeterna donata salute / perpetuo possint aevi labentia tractu / immensi validas aevi contemnere viris. / Praeterea qui non animus fornidine divum / contrahitur, cui non correpunt membra pavore, / fulminis horribili cum plaga torrida tellus / contremat et magnum percurrunt murmura caelum? / Non populi gentesque tremunt, regesque superbi / corripunt divum percussi membra timore, / nequid ob admissum foede dictumbe superbe / poenarum grave sit solvendi tempus adultum? / Summa etiam cum vis violenti per mare venti / induperatorem classis super aequora verrit / cum validis pariter legionibus atque elephantis, / non divum pacem votis adit ac prece quaesit / ventoru pavidus paces animasque secundas, / nequiquam, quoniam violento turbine saepe / correctus nilo fertur minus ad vada leti? / Usque adeo res humanas vis abdita quaedam / obterit et pulchros fascis saevasque securis / proculcare ac ludibrio sibi havere videtur. / Denique sub pedibus teius cum tota vacillat / concusaeque cadunt urbes dubiaeque minantur, / quid mirum si se temnunt mortalia saecula / atque potestates magnas mirasque relinquunt / in rebus viris divum, quae cuncta gubernent?».

para la poesía *filosofante* de Leopardi. La visión de la ciencia epicúrea se vuelve en este pasaje dubitativa e interrogante. La *cura*¹¹⁴ representa la inquietud del hombre, la apertura, más allá de la seguridad que parecía aportar la física de los átomos en los dos primeros libros, a aquellos interrogantes que quedan abiertos. Forman parte del sistema tanto la idea racionalista del universo como circuito de producción y destrucción de infinitos mundos, donde los elementos primordiales permanecen constantes, como la idea de que este nuestro mundo ha tenido un inicio y tendrá un final. Se desliza la hipótesis, en esa visión del fin del mundo, de que la nada pueda vencer definitivamente a la existencia (aunque se trate de una idea que el hiloísmo triunfante del poema ha descartado innumerables veces), apareciendo una vez más la imagen de los *moenia mundi*. Si anteriormente los muros del mundo caían para mostrar la verdad científica —vacío y átomos en su choque infinito—, en este texto los muros parecen soportar a duras penas, fatigosamente, el movimiento universal, acuciado por la amenaza implacable de la nada¹¹⁵.

Si la física tradicional establece una separación entre orden celeste y orden terrestre, adscribiendo el primero a la jurisdicción de lo divino¹¹⁶, aquí

¹¹⁴ La edición que manejamos traduce el término por «angustia», pero está también presente el sentido de «inquietud», desasosiego ante una duda.

¹¹⁵ Las dos posibilidades cósmicas se verificarán en sendas *operette morali*: *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsacco* representa la noción griega de una naturaleza como sistema de creación y destrucción de infinitos mundos en un espacio de tiempo infinito, el tiempo de la repetición; el *Cantico del Gallo Silvestre*, representa la visión del fin del mundo que absorbido por la nada, no regresará jamás a esa configuración particular —no importa si desde un pensamiento racionalista la materia permanece y vuelve a configurar otro mundo— y se llevará consigo el misterio de la existencia universal.

¹¹⁶ Así Aristóteles en la *Metafísica*, habla del fondo de verdad que hay en la creencia, antigua como el mundo de los hombres, de que los planetas son dioses: «Una tradición procedente de la más remota antigüedad, y transmitida a la posteridad bajo el velo de la fábula, nos dice que los astros son los dioses, y que la divinidad abraza toda la naturaleza; todo lo demás no es más que una relación fabulosa, imaginada para persuadir al vulgo y para el servicio de las leyes y de los intereses comunes. Así se da a los dioses la forma humana; se les representa bajo la figura de ciertos animales, y se crean mil invenciones del mismo género que se relacionan con estas fábulas. Si de esta relación se separa el principio mismo, y solo se considera esta idea: que todas las esencias primeras son dioses, entonces se verá que es esta una tradición verdaderamente divina. Una explicación que no carece de verosimilitud es que las diversas artes y la filosofía fueron descubiertas muchas veces y muchas veces perdidas, lo cual es muy

tanto los astros como la tierra pertenecen al mismo orden, un orden ajeno a los dioses y sometido al azar. Lucrecio combate la angustia que produce el temor de los dioses con la verdad antiprovidencialista de la ciencia, pero en este lugar más que en ningún otro, reconoce la precariedad de la condición humana y su impotencia frente a los elementos naturales; asimismo, da muestras de comprender y legitimar el sentimiento de admiración frente a la fuerza insondable de la naturaleza, que los hombres han tratado de explicar proyectando en tales fuerzas una voluntad que identifican con la divinidad, tanto para justificar el orden astral como para dar una explicación moral de los elementos violentos e imprevisibles de la naturaleza como el trueno, las tormentas, los meteoros, etc.

Tiene razón Andreoni cuando observa que *vis abdita*¹¹⁷ (fuerza secreta) depende en este pasaje del verbo *videtur*¹¹⁸ (parece), por lo que en el texto la

posible, y que estas creencias son, por decirlo así, despojos de la sabiduría antigua conservados hasta nuestro tiempo. Bajo estas reservas aceptamos las opiniones de nuestros padres y la traducción de las primeras edades» (Aristóteles 1981:273-274).

¹¹⁷ En referencia a la relación entre *vis abdita* y los versos de *A se stesso* argumenta la estudiosa: «Questi celebri versi tratti da *A se stesso* (14-15), datati al 1833 (quando non al 1835) confermano il compiersi di un controcanto, con le sue estreme conseguenze. I versi (“... la natura, il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera”) dicono una Natura onnipotente; e si tratta di una natura il cui potere è finalizzato al male (“a comun danno impera”). Ma c’è da osservare che viene data un’ulteriore definizione: “poter ascoso”. L’espressione è stata ricondotta alla *vis abdita* lucreziana. Ma anche se abbiamo già detto che la lettura di Lucrezio, una volta contestualizzata, distingue nettamente la posizione dell’antico poeta da quello moderno, non confuta peraltro l’opinione di chi, una volta accettata la sola eco formale, ritenga che in ogni caso è nel solo Lucrezio che bisogna ravvisare la fonte ispiratrice del sintagma» (Andreoni 1993:76). La expresión «natura matrigna» es usada por Ariosto en un texto (Discorsi 2) que Leopardi elige para su *Crestomazia della prosa*: «che la natura facesse in lui [en el hombre] più ufficio di matrigna che di madre» (Leopardi 1998d).

¹¹⁸ «Aggiungevo, poi, che è ingiustificato appellarsi alla *vis abdita* detta da Lucrezio nel noto passo di 5, 1233 *usque adeo res humanas vis abdita quaedam/ opterit et pulchros fascis saevasque secures/ proculcare ac ludibrio sibi habere videtur*, per poter confermare così che egli sostenga, con la colpa, proprio la malvagità insita nella natura. Notavo infatti che l’intero pensiero poggia su *videtur*, il che “non dice la fede in un ‘poter che ascoso a comun danno impera’ (cfr. Leopardi, *A se stesso*, v. 15) ma l’impressione di una qualche finalità in quella che invece la conoscenza rivela essere solo meccanica cieca energia”. Ed è tanto vero che Lucrezio vuol confutare questa impressione che solo la dottrina epicurea sa rilevare quanto è

hipótesis de una voluntad de mal en la naturaleza no es enunciada como una afirmación sino bajo la modalidad del *parecer*, como una apariencia del ser de la naturaleza que Lucrecio reconoce como una proyección del hombre sobre aquella, al igual que al finalizar el pasaje reconoce y no le sorprende que el origen de la fe en los dioses resida en el horror frente a la *vis abdita* que subyace en la naturaleza. La hipótesis de una voluntad maligna de la naturaleza se niega radicalmente. De hecho, Lucrecio está concentrado tanto en la polémica contra la visión estoica del *cosmos* como en la refutación dialéctica del pesimismo trágico que quiere combatir. La atribución a Lucrecio, por parte de la crítica, de la creencia en una *natura noverca*, se debe más bien, como conjetura la citada estudiosa, al apologeta Lactancio que en su *De opificio dei*, quiere, rebatiendo el *De rerum natura*, obtener «una globale condanna della dottrina materialistica» (Andreoni 1993:45). En el sistema de Lucrecio, la voluntad que se quiere atribuir a la naturaleza es error de los hombres que creen ver en los elementos, en los rayos, vientos, terremotos y demás catástrofes naturales, una fuerza cruel que, como en un juego, se divierte en destruir tanto como en construir. Y de nuevo, la imagen del mar enfurecido aparece en la figura del naufragio que los rezos no pueden evitar.

En suma, todas estas imágenes de destrucción constituyen lugares comunes del pesimismo antiguo que la época de desorientación e inquietud espiritual a que pertenece el escrito impregnan de una fuerza especial; pero se trata, una vez más, de un desajuste entre la intención consciente del poema, en que la *episteme* tiene una función salvífica con respecto a la angustia del hombre y los acentos trágicos que pertenecen más bien al plano poético y figurativo. Con la precisión de que tales elementos no guardan una función meramente ornamental o convencional sino que, frente a la intención consciente del poema, que se refleja en el nivel discursivo y argumentativo, hay un componente inconsciente, oscuro, donde yacen los contenidos irracionales

sbagliata, che così conclude: *denique sub pedibus tellus cum tota vacillat/ concussaeque cadunt urbes dubiaque minantur,/ quid mirum si se temnunt mortalia saecula/ atque potestates magnas mirasque relinquunt/in rebus viris divum, quae cuncta gubernet?* (vv. 1236-1240)» (Andreoni 1993:14). Obsérvese la traducción del pasaje de nuestra traducción de referencia, a cargo de Cescatti: «una forza secreta frantuma i destini umani e calpestati i fasti gloriosi e le temibili scuri sembra godere nel farsene un gioco».

(temores, angustias, dudas) que se materializan contra el designio consciente, en el nivel poético-figurativo del poema y que configuran el carácter trágico de este¹¹⁹.

Un caso paradigmático en este sentido lo encontramos en la polémica que ejerce Lucrecio contra la creencia arcaica en el rayo como venganza de Júpiter. Mientras argumenta contra esa idea, constatando los muchos casos en que el dardo divino, o bien cae sin herir a nadie, o hiere al inocente, desarrolla un tema que va a ser caro a Lucano, y que Leopardi va a acoger en su *Bruto Minore*: «In tutti i momenti trovarsi sempre pronto a far le tenebre con le nubi, squarciare col tuono gli spazi sereni del cielo, lanciare il fulmine, demolire talvolta lo stesso suo tempio e, ritirandosi in luoghi deserti, esercitarsi rabbiosamente a lanciare quel dardo che sovente passa a lato dei colpevoli e va, per un castigo inmeritato, a privare della vita gli innocenti?» (L. II, vv. 1099-1104) (Lucrezio 1986:145)¹²⁰.

Especial contigüidad muestra aquí la traducción de Marchetti: «[...] ond'egli tenebrosi renda/ D'atre nuvole i giorni, e le serene/ Regioni del Ciel con tuono orrendo/ Squassi, e vibri talor fulmini orrendi, / E spesso atterri i propri

¹¹⁹ A nuestro parecer Lucrecio y su poema representan un estadio muy avanzado de la psique humana, equiparable en cierta medida a la mentalidad del hombre moderno. Por ello se le podrían aplicar estas palabras de Jung, de *El hombre y sus símbolos*, que se refieren al hombre moderno: «Al crecer el conocimiento científico, nuestro mundo se ha ido deshumanizando. El hombre se siente aislado en el cosmos, porque ya no se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva “identidad inconsciente” con los fenómenos naturales. Estos han ido perdiendo paulatinamente sus repercusiones simbólicas. El trueno ya no es la voz de un Dios encolerizado, ni el rayo su proyectil vengador. Ningún río contiene espíritus, ni el árbol es el principio vital del hombre, ninguna serpiente es la encarnación de la sabiduría, ni es la gruta de la montaña la guarida de un gran demonio. Ya no se oyen voces salidas de las piedras, las plantas y los animales, ni el hombre habla con ellos creyendo que le pueden oír. Su contacto con la naturaleza ha desaparecido, y, con él, se fue la profunda fuerza emotiva que proporcionaban esas relaciones simbólicas [...] para ser más exacto, la superficie de nuestro mundo parece estar limpia de todos los elementos supersticiosos e irracionales. No obstante, que el verdadero mundo interior humano (no la ficción que calma nuestros deseos acerca de él) esté también libre de primitivismo es otra cuestión diferente» (Jung 1966: 95-96).

¹²⁰ «nunibus ut tenebras faciat caelique serena/ concutiat sonitu, tum fulmina mittat et aedes/ saepe suas disturbet et in deserta recedens/ saeviat exercens telum quod saepe nocentis/ praeterit exanimatque indignos inque merentis?».

templi, e spesso/ Contro i deserti incrudelisca, ed opri/ Irato il telo, onde sovente illesi/ Restano gli empi, e gl'innocenti oppressi?» (Lucrecio 1797:80), con el texto leopardiano del *Bruto Minore* donde se trata este mismo tema: «Dunque tanto i celesti odii commove/ La terrena pietà? Dunque degli empi/ Siedi, Giove, a tutela? E quando esulta / Per l'aere il nembo, e quando / Il tuon rapido spingi, / Ne' giusti e pii la sacra fiamma stringi?» (Leopardi 1998a:29-30) (vv. 25-30).

El tema es único pero diversa la entonación emotiva: el Poema argumenta en contra de la idea de la existencia de una voluntad (sea justiciera o maléfica), operante tras el fenómeno natural del rayo, puesto que este cae indistintamente en desiertos o templos, en inocentes o culpables. Bruto representa, en cambio, en el itinerario de los *Cantos*, la pérdida de la creencia en la virtud antigua como valor absoluto, irrealizable en el mundo, y el sentimiento antiteísta de rebeldía ante la hipótesis de un Dios que premia a los impíos y castiga a los inocentes.

Estableciendo una conexión con el capítulo anterior, reparemos en el hecho de que Lucrecio combina la amplificación razonativa propia de la prosa filosófica de la filosofía de la naturaleza con momentos de intensidad y 'acumulación' de elementos inherentes a la visión *in sublime* —como el que acabamos de ver—, es decir, inherentes a la visión elevada del genio poético¹²¹.

4. Motivos del pensamiento trágico versus ciencia epicúrea

A partir de la idea filosófica básica de naturaleza, inspirada en la teoría de Epicuro, se derivan, a lo largo del poema, múltiples ramificaciones temáticas y figurativas, pertenecientes a la tradición, a veces objetivo polémico de la dialéctica lucreciana, que no dejan por ello de ser determinantes para el

¹²¹ Recuérdese la descripción de las dos figuras (acumulación y amplificación) del Capítulo I en los párrafos 7 y 8.

propósito que nos mueve, esto es, la influencia de Lucrecio en la formación de la idea de naturaleza de Leopardi. La amplitud y el número de tales imágenes y temas nos obliga, dada la necesidad de poner márgenes al cauce de nuestra investigación, a dejar en estado de mero apunte temas que en unos casos ya ha estudiado la crítica, mientras que en otros, merecerían una profundización mayor: temas y figuras de la naturaleza que aparecen en el poema y que tendrán su influjo en Leopardi. En la descripción de todos aquellos elementos que quiere combatir con el razonamiento científico, con la explicación de sus causas naturales, así como en la revelación de la inconsistencia del mal y del mundo, es donde el genio poético de Lucrecio, modulando una serie de temas e imágenes que pertenecen a la tradición trágica, se recrea libremente y alcanza la intensidad que mantiene viva la lectura.

Paradójicamente, el hecho de que tales *tópoi* del pensamiento trágico ocupen en el plan ideológico del poema el lugar de los argumentos que han de ser superados por la mirada serena de la ciencia, no altera su magnífico poder sugestivo, pensando ahora ya en la influencia sobre Leopardi, ni el valor que como síntesis de una serie de temas esenciales va a tener para el futuro poeta y pensador. Más allá de las exageraciones que pueda contener la interpretación de Perelli, que ve en Lucrecio al «poeta dell'angoscia» en una atmósfera que preanuncia la conversión del mundo al cristianismo, el propio Timpanaro reconoce los aspectos no epicúreos, podríamos decir, trágicos, que emergen del poema:

[...] che Lucrezio abbia vissuto (non solo sul piano biografico o psicopatologico, ma, ciò che veramente importa, nella sua opera stessa) l'epicureismo come una continua lotta tra l'adesione —anche emotiva, certo, non soltanto razionale— alla dottrina serenatrice del Maestro e un senso tragico della condizione umana sempre raffiorante, che il disarmante semplicismo di certe «consolazioni» epicuree, da lui stesso fedelmente esposte e difese, non lo abbia, e *pour cause*, persuaso fino in fondo, non mi sembra che si possa negare (Timpanaro 1988: 380).

Sírvanos de ejemplo el texto citado del libro quinto, donde se habla de la *cura* (L. V, vv. 1.204-1240) (Lucrezio: 1986:408-409), (n. 108), síntesis figurativa de un buen número de motivos trágicos. El hombre (único animal capaz de

hacerlo) eleva su mirada en contemplación del cielo y, en consecuencia, le sobreviene la *cura*, que hasta el momento no se había hecho sentir estando sofocada por otros males. El temor y la duda de que no haya dioses cuya potencia explique el movimiento de los astros le acucian; inmerso en la incertidumbre, el espíritu se abre a las preguntas últimas sobre la naturaleza: si ha habido un inicio, si debe haber un fin y hasta cuándo los muros del mundo («moenia mundi») podrán contener el cansado movimiento del universo o si, por el contrario, los astros, dotados por los dioses de una salud eterna, podrán prolongar su curso por siempre. El temor de los dioses es una condición de lo humano que Lucrecio ilustra en este pasaje a través de cuatro de los lugares comunes de lo trágico, dándonos con ello una explicación implícita del origen de la religión: en primer lugar, no es sorprendente sino del todo comprensible, que el hombre tema (que el corazón —*animus*— del hombre y sus miembros se contraigan llenos de pavor) ante el rayo y el trueno, voz e imagen de la venganza divina. A continuación, segundo motivo trágico, se alude al temor ante la idea del castigo por un crimen vergonzoso en forma de acto o palabra, es decir, se alude a la *hybris* trágica¹²². El tercer lugar común es el del naufragio, momento en el que se alude a la oración como intento inútil, pero del todo comprensible, de obtener la benevolencia de los dioses. Después del importante pasaje sobre la «*vis abdita*», sobre la «fuerza secreta» que parece regir los destinos humanos, aparece el cuarto lugar común de lo trágico, el terremoto: cuando la tierra entera vacila bajo nuestros pies y las ciudades caen, no es sorprendente que los hombres se humillen y crean en potencias extraordinarias capaces de gobernar todas las cosas. El origen de la religión y de la fe en los dioses queda explicado y, hasta cierto punto, justificado por Lucrecio en la representación de una naturaleza trágica, hostil, destructora, cuya interpretación racional desde la razón epicúrea no mitiga la fuerza aterradora de la poesía lucreciana.

La fórmula esencial del pensamiento trágico, *adagio* del pesimismo antiguo que se manifiesta en múltiples obras, la encontramos, en forma paradigmática, en la tragedia *Edipo en Colono* de Sófocles¹²³:

¹²² El griego cuenta con una palabra capaz de expresar todos estos significados.

¹²³ Leopardi recuerda la sentencia en distintas obras al hilo de la lectura de *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* en de Barthélemy en *Zibaldone* [2672]: «Le plus grand des malheurs est

No haber nacido aventaja / a cualquier otra consideración, y, de haber nacido, volver cuanto antes allá, precisamente de donde se ha venido, / es con mucho lo segundo mejor, / porque una vez que pasa la juventud / con sus ligeros descontroles / ¿qué trabajo merodeó muy lejos? / ¿qué fatiga no está presente?: al contrario, allí están / muertes, levantamientos, contiendas, luchas / y envidia. Y al fin nos alcanza / la reprochable, invencible, intratable / vejez sin amigos, en la que / convive todo lo peor de lo peor (Sófocles 1997:387) (La cursiva es nuestra).

E inmediatamente después, la imagen del mar en tempestad, metáfora de la vida y sus azotes:

En esta se halla inmerso este cuitado no solo yo. / Y como un acantilado orientado al norte es azotado de todas partes por los golpes de las olas y por los temporales, / así también azotan a este con permanente insistencia y de arriba abajo/ espantosas desgracias que a oleadas lo baten [...] (Sófocles 1997:387).

La metáfora de la vida como travesía incierta destinada al naufragio se halla vinculada a su vez a la idea, no solo de la muerte, sino del nacimiento como naufragio¹²⁴, en cuanto que el hombre, al contrario de los otros animales, nace desnudo, frágil e incapaz de valerse por sí mismo. Así, otro motivo que se hace recurrente es el del llanto del niño al nacer, como signo de la precariedad de su condición; su más antigua formulación se encuentra en Herodoto que

de naître, le plus grand des bonheurs, de mourir (Sophocl. Oedip. Colon.v. 1v. 1v. 1289. Bacchyl *et alii* ap. Stob. Serm. 96, p. 530,531. Cic. Tusc. L. 1.c. 48. t. 2. p. 273) La vie, disait Pindare, n'est que le rêve d'une ombre (pyth. 8. v. 136); image sublime, et qui d'un seul trait peint tout le néant de l' homme. Même ouvrage. Ch. 28. p. 137. t. 3 (10 Feb. 1823)». (Leopardi 1999:1696-1697).

¹²⁴ Leopardi recuerda a Plutarco en sus *Opuscoli Morali volgarizzati da Marcello Adriani* en *Zibaldone* [2673], que a su vez cita la siguiente sentencia de un antiguo poeta, quizá Eurípides, donde se funden la metáfora de la vida como travesía peligrosa que termina en el naufragio de la muerte con la del llanto en el día natal: «Pianger si de' il nascente che incomincia Or a solcare il mar di tanti mali e con gioia al sepolcro s'accompagni l'uscito de' travagli della vita» (Leopardi 1999b:1689).

recuerda cómo los tracios consideraban día de luto para la familia el día del nacimiento de un nuevo vástago¹²⁵.

Otros temas esenciales son la consideración de la brevedad de la vida del hombre¹²⁶, así como su debilidad, lentitud y falta de resistencia respecto de los otros animales.

La visión de los trágicos —y con este término nos referimos en un sentido muy amplio, a los escritores de tragedias y a los pensadores que guardan una visión trágica de la vida— considera intuitivamente la vida del hombre en su precariedad: un hombre que, a diferencia de los otros animales, carece de los dones naturales que hagan más llevadera su vida, y que cuenta, para contrarrestar sus miserias, con la ambigua ayuda de la divinidad. Paradigma de este aspecto del pensamiento trágico antiguo es el mito de Prometeo y del origen del hombre. El fuego, metáfora de la razón técnica, se muestra, de hecho, como don divino pero es a la vez portador de una culpa, de una *hybris*, que Prometeo, mediador entre hombres y dioses, habrá de afrontar. Las corrientes espiritualistas por su parte ven en el principio natural, en la condición del hombre respecto a los otros animales, conferida por la naturaleza, el principio del mal natural que hay que superar, y en la razón —en este caso el fuego como símbolo del *ars*— la llama divina que ensalza al hombre y lo coloca, salvando la posición de aparente inferioridad que ocupaba, en la cúspide de la naturaleza y en conexión con el orden ideal. Por ello, el mito

¹²⁵ Leopardi recuerda ese topos en *Zibaldone* [2671], siempre al hilo de la lectura de Barthelemy: «Parmi plusieurs de ces nations que les Grecs appellent barbares, le jour de la naissance d'un enfant est un jour de deuil pour sa famille. (Herodot. 1.5 c. 4. Strab. L. 11. p. 519. Anthol. p. 16) Assemblée autour de lui, elle le plaint d'avoir reçu le funeste présent de la vie. Ces plaintes effrayantes ne sont que trop conformes aux maximes des sages de la Grèce. Quand on songe, disent-ils, à la destinée qui attend l'homme sur la terre, il faudrait arroser de pleurs son berceau. (Erip. Fragm. Cresph. P. 476. Axioch. ap. Plat. t. 3. p. 368. Cic. Tusc. I. 1. c. 48. t. 2. p. 273) Même ouvrage ch. 26. t. 2. p. 3. (8. Feb. 1823)» (Leopardi 1999b:1696).

¹²⁶ «Todo el que esté interesado en una vida más larga/ prescindiendo de la normal/ ése será claro para mí/ que oculta torpeza,/ porque la prolongación de los días/ ha puesto ya montones de hechos/ más cerca del dolor que de otra cosa, mientras/ lo deleitable no lo verá por parte alguna/ cuando uno llega a una edad mayor de la debida» (Sófocles 1997:387). La cuestión será afrontada por Leopardi en su *operetta morale: Dialogo di un fisico e di un metafisico*. Pero, sin duda, la *operetta* esencial en este sentido, como síntesis y recreación de los temas trágicos, es el *Dialogo di Timandro ed Eleandro*.

expuesto en el *Protágoras* de Platón racionaliza y legitima la aparente debilidad de la naturaleza humana, solo para ensalzar después su pertenencia a lo divino y su superioridad frente a lo natural, dando un giro al originario *Prometeo* de Esquilo. Es decir, el originario pensamiento trágico, que puede ser identificado en estas sentencias acerca de la infelicidad cierta y constitutiva del hombre, preso del *fatum* y del capricho de las fuerzas inquietantes y de distinto signo figuradas en los dioses, es posteriormente «dialectizado» por el pensamiento triunfante y ortodoxo desde Platón —pero ya antes— en adelante, convirtiendo la inferioridad e infelicidad naturales del hombre en signo de su pertenencia a un plano superior ideal.

También Demócrito y Epicuro reconocen la debilidad de la naturaleza del hombre; el primero opta por una actitud de consecuente moderación frente a lo necesario; el segundo, concentrado en la erradicación de la angustia, disuelve en su racionalismo toda argumentación que pretenda separar al hombre, para bien o para mal, del resto del orden natural.

Finalmente, en la síntesis de Lucrecio, la idea predominante es la de que la naturaleza no tiene *ars*, carece por tanto de intención alguna para con el hombre y los animales; el finalismo es solo aparente, y el orden, fruto del azar de los átomos. La inteligencia que permite al hombre elevarse sobre la naturaleza y contemplarla no es signo de su origen divino, aunque sea caracterizada con los rasgos sublimes de lo divino. Si en el *Tratado*, como en un juego de espejos, el genio veía reflejada en los elementos grandiosos de la naturaleza, y en los efectos de estos sobre su imaginación y sentimiento, su propia grandeza y dignidad en una naturaleza divinizada y simbólica, manifestación de un orden ideal, aquí, el genio consiste en la capacidad de elevarse sobre sí mismo y sobre la propia naturaleza, desvelando la ausencia de *ars*, de *ingenium*, de todo orden lógico o de toda finalidad tras el velo, fruto del azar necesario de los átomos, de la realidad. La inteligencia humana, como separación y reflexión de la naturaleza, beatitud de la ataraxia representada en los dioses, es el carácter propio de lo humano, que a la vez lo rebaja, le muestra su insignificancia y lo sublima, lo eleva sobre la naturaleza como contemplador de su verdad. Fundamental en este sentido es la opción por el método científico de Epicuro, es decir, la tendencia a admitir distintas causas posibles de los fenómenos celestes, siempre que sean racionales, siendo la

finalidad de este método producir la paz del espíritu y la liberación de la superstición. Epicuro rechaza totalmente la idea de una naturaleza maligna con el hombre pero bondadosa con los animales que, como hemos visto, abunda en las teorías espiritualistas, y Lucrecio, al menos desde la intención doctrinal de su obra, insiste en liberar a la naturaleza de toda intencionalidad, sea esta negativa o positiva.

Ahora bien, la posición ideológica de Lucrecio, extremadamente sutil, le lleva a combatir, por un lado, la idea de un orden lógico natural, ordenado con una finalidad en función del hombre, y para ello se sirve de los motivos poéticos de la concepción trágica de la naturaleza, dirigida en su destructiva fuerza hacia el hombre, presentando así una naturaleza llena de signos inquietantes, de irregularidades y desórdenes. Por otro lado, al mismo tiempo combate ese mismo pensamiento trágico en su aspecto mítico, niega a esa fuerza inquietante y desordenada de la naturaleza toda intencionalidad y voluntad, la libera de las «figuras» de la mitología para liberar asimismo al hombre de esa clase de terror que produce la «culpa trágica». El segundo aspecto de la lucha ideológica interesaba a la Iglesia y a la concepción anti-pagana y cristiana de la naturaleza, mientras que el primero era vilipendiado como pensamiento absurdo, ya que la naturaleza expresa, para estos mismos enemigos de toda concepción politeísta, la *ratio* divina y no puede ser el fruto de un azar necesario (como defendía el epicureísmo en contra del estoicismo).

Antes de ver algunos ejemplos de este uso de los motivos trágicos en el poema, reparemos en el marco «ideológico» en que Lucrecio los presenta. En el libro V donde se desarrolla la historia natural y humana de nuestro mundo, Lucrecio se sirve de estos *tópoi* en su caracterización de una naturaleza «tanta praedita culpa» (L. V, v. 199) (Lucrezio 1986: 334), es decir, llena de defectos: «Quod si iam rerum ignorem primordia quae sint, / hoc tamen ex ipsis caeli rationibus ausim / confirmare aliisque ex rebus reddere multis, / nequaquam nobis divinitus esse paratam / naturam rerum: *tanta stat praedita culpa*» (L. V, vv. 195-199) (Lucrezio 1986: 334-335) (La cursiva es nuestra). «E anche se ignorassi quali sono i principi delle cose, oserei —sul semplice studio dei fenomeni celesti, e su molti altri fatti ancora— sostenere e dimostrare che la natura non è stata creata per noi da una volontà divina: tanto si presenta intaccata da difetti». Aquí «culpa», como se puede deducir del contexto y como

indica Andreoni (1993), tiene su originario sentido latino, que excluye toda responsabilidad: una naturaleza llena de fallos, que constituyen pruebas e indicios de que no está teleológicamente ordenada a favor del hombre¹²⁷.

Elegimos un texto donde varios de los motivos a los que hemos aludido en este parágrafo se recrean:

E il bimbo?: simile al marinaio che i flutti furiosi hanno rigettato sulla riva, giace, tutto nudo, per terra, incapace di parlare, sprovvisto di tutto ciò che aiuta a vivere, dall'ora in cui, gettandolo sulle rive bagnate dalla luce, la natura lo strappa con sforzo dall'utero materno: riempie l'aria con vagiti lamentosi, come è giusto per chi la vita riserva ancora tanti mali da sopportare. Al contrario, si vedono crescere senza pena gli animali domestici, grandi e piccoli, e le bestie selvagge: non hanno bisogno nè di sonagli nè delle parole carezzevoli che susurra la voce di una tenera nutrice: non sono in cerca di abiti che cambiano con le epoche dell'anno; non hanno bisogno ne di armi ne di alte mura per difendere i propri beni: per venire incontro a tutti i loro bisogni, la terra e la ingegnosa natura generano spontaneamente ogni specie di risorse abbondanti (L. V, vv. 222-234) (Lucrezio 1986:334)¹²⁸.

¹²⁷ La estudiosa está respondiendo a las consideraciones de Timpanaro: «[...] con *tanta stat predictae culpa*, la natura è resa addirittura responsabile, come una forza consapevole, dell'infelicità umana: culpa [...] in un contesto così vibrato, difficilmente si può intendere nel senso di "imperfezione", "difettosità" [...] Certo, come tante volte il Leopardi parla della natura "matrigna" o "nemica" per dare risalto poetico o emotivo a quella che egli concepisce come un meccanismo inconscio di produzione-distruzione, che infelicità e infine distrugge l'individuo senza nemmeno accorgersene, così avrà fatto Lucrezio: culpa va tradotto, senza attenuazioni, con "colpa", ma bisogna poi spiegare che la personificazione appartiene al *pathos* poetico, non al pensiero» (Timpanaro 1988: 380-381).

¹²⁸ «ut saevis proiectus ab undis/ navita, nudus humi iacet, infans, indigus omni / vitali auxilio, cum primum in lumen oras / nixibus ex alvo matris natura profudit, / vagituque locum lugubri complet, ut aequumst/ cui tantum in vita restet transire malorum / at variae crecunt pecudes armenta feraeque / nec crepitacilis opus est nec cuiquanadhibendast / almae nutricis blanda atque infracta loquela / nec varias quaerunt vestis pro tempore caeli, / denique non armis opus est, non moenibus altis, / qui sua tutentur, quando ómnibus omnia large / tellus ipsa parit naturaue daedala rerum».

El largo símil del principio del texto se hace eco de la tradición de la que hemos hablado; es el tema trágico de la debilidad connatural a la especie humana, figurado a través de esta comparación entre el hombre escupido por la corriente marina a la orilla y el niño expulsado del interior del útero materno: ambos se encuentran desnudos, desprovistos de todo lo que ayuda a sobrevivir. Se añade después otro lugar común trágico: el llanto al nacer, preludio de los tormentos que la vida reserva al recién nacido. Frente al hombre caracterizado por esta extrema indefensión, los animales, salvajes o domésticos, cuentan desde su nacimiento con todo lo necesario para su supervivencia, sin requerir de sus progenitores más que lo estrictamente estipulado por la naturaleza, que es muy poco, mientras que el bebé humano requiere juguetes, palabras, ropajes y casa, en definitiva técnica y cultura. El reino animal tiene en su naturaleza y obtiene de la naturaleza cuanto necesita, para él la naturaleza genera lo necesario, lo cual no significa que haya en ella una «voluntad providente». Más allá de la posición de Lucrecio, como hemos visto muy compleja, estas «figuras» de la condición humana constituyen motivos de la más alta lírica leopardiana; volveremos a ellos en relación con *// Canto Notturmo*, (vv. 39 y ss. Lucrezio, V 222-227)¹²⁹ y *La Ginestra*. Del mismo modo, está especialmente cercano a los temas y figuras trágicas el Libro III en el que Lucrecio combate la angustia y el miedo del hombre ante la muerte. Alejándolo del espíritu griego y del genuino pensamiento de Epicuro, hay aquí en Lucrecio una cierta contaminación con el pensamiento trágico, justamente a la hora de afrontar la sentencia del pesimismo antiguo. Porque para Epicuro un sabio conocimiento de las cosas de la naturaleza lleva a no temer a la muerte a la vez que se ama la vida, mientras que Lucrecio enfatiza la idea de muerte como liberación hasta presentarla como deseable puerto y seguridad del mal cierto de la vida y, por lo tanto como algo deseable antes que la vida, tal como hacía el pensamiento que emana de las tragedias griegas.

La muerte es caracterizada por Lucrecio como un sueño del que jamás se despierta: tras argumentar a favor de la mortalidad del alma y negar la idea de la metempsicosis y de la posibilidad de un recuerdo de vidas pasadas, Lucrecio, desde una perspectiva ideológica ligada al *eidos* griego, nos sitúa en

¹²⁹ La similitud de los pasajes ha sido resaltada por Saccenti (1980) y Timpanaro (1988: 362), quien la considera pertinente en cuanto al contenido más que en cuanto a la forma.

un escenario que se abre al universo de la alegoría, entendida como percepción de la contingencia absoluta:

Se la morte distrugge questa esistenza e impedisce di esistere all'uomo cui potesse minacciare un tale insieme di mali, ne possiamo concludere che non c'è nulla di temibile nella morte, che colui che non è più, non può divenire infelice e che non importa che sia o non sia già nato in qualche epoca, poiché la morte immortale ha distrutto questa vita mortale (L. III, vv. 864-869) (Lucrezio 1986: 212-215)¹³⁰.

Aunque, partiendo del axioma epicúreo (por el que para el hombre sabio nada es la muerte porque, cuando nosotros estamos, no está la muerte y, cuando está la muerte, nosotros no estamos ya) Lucrecio traspasa como siempre la contemplación racional y serena de la ciencia, y deja traslucir en sus versos la lucha interior entre la razón y el sentimiento:

Il vivente che si figura il proprio corpo dopo la morte lacerato dagli uccelli e dalle bestie de preda, si impietosisce sulla sua persona: non si separa da quell'oggetto, non si distingue abbastanza da quel cadavere disteso, si confunde con lui e, in piede ai suoi fianchi, gli presta la propria sensibilità. Per questo si sdegna d'essere stato creato mortale, senza accorgersi che, nella morte vera, non ci sarà un altro se stesso che, restando vivo, possa deplorare la propria perdita e, in piedi, gemere nel vedersi giacere a terra in preda alle bestie o alle fiamme (L. III, vv. 879-887) (Lucrezio 1986: 214-215)¹³¹.

Se trata de la desacralización de la *pietas* hacia el cadáver y de la necesidad religiosa de los rituales post-mortem, que es un tema esencial en la tragedia; un topos, el del cadáver devorado por las bestias, lacerado y

¹³⁰ «[...] id quoniam mors eximit, esseque probet / illum cui possint incommoda conciliari, / scire liceo nobis nil esse in morte timendum / nec miserum fieri qui non est posse neque hilum / differre an nullo fuerit iam tempore netus, / mortales vital mors cum immortalis ademit».

¹³¹ vivus enim sibi cum proponit quisque futurum/ corpus uti volucres lacerent in morte feraeque, / ipse sui miseret; neque enim se dividit illum / nec removet satis a proiecto corpore et illum / se fingit sensuque suo contaminat adstans./ hinc indignatur se mortalem esse creatum / nec videt in vera nullum fore morte alium se / qui possit vivus sibi se luyere peremptum / stansque iacentem se lacerari urive dolere

abandonado a su suerte que no puede sino traernos a la memoria el *Bruto Minore* de Leopardi donde el tema principal es, junto con la vanidad de la virtud, justamente este; la tensión trágica irresuelta entre el conocimiento de la mortalidad y la lucha agónica contra el *fatum*.

Quien comprende la verdad epicúrea respecto de la muerte —dice Lucrecio— se libera de la angustia y del temor, comprende que en ese cadáver que tiene delante no hay ya sufrimiento y dice: «Tu, addormentato nella morte, tale resterai per il resto dei tempi, esente dal dolore e dal male» (L. III, vv. 904-905) (Lucrecio 1986: 216-7)¹³². La muerte como segura quietud, liberación del mal, reposo que salva del dolor cierto de la vida, tiñe todo este capítulo III de una tonalidad trágica, ajena a la teoría de Epicuro, que desemboca en una atracción hacia la nada de la muerte como ausencia de dolor y única posible beatitud. Un punto de vista, el de la segura quietud de la muerte y de la nada, que Leopardi recreará en su *Coro di morti*¹³³. Lo importante ahora es constatar que la sentencia trágica es aceptada en parte por Lucrecio, cuando dice en el Libro V: «[...] che male c'era a non essere creati?» (L. V, v. 174) (Lucrezio 1986:332)¹³⁴, asimilando la paz de la beatitud divina, que ha investigado en el Libro III, con la paz de los no nacidos. Admite, por tanto, una parte de la afirmación de Sileno en su exaltación de la «secura quies» de la no existencia. Esta asimilación de lo divino a lo ajeno a las pasiones de la vida, que convierte la beatitud de los dioses en el modelo al que debe tender el sabio, es propia del epicureísmo. Sin embargo, el énfasis que se pone en la idea de la muerte como liberación y en la inconsistencia de la vida mortal, desarrollada en el capítulo III,

¹³² «tu quidem ut es leto sopitus, sic eris habéis quod superest cunctis privatu» doloribus aegris»

¹³³ Como pone de relieve Timpanaro, es Mazzocchi qui establece la relación entre «[...] il *Coro di morti* del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, v. 5 s., là dove la “ignuda natura” dei morti (cioè il loro essere spogli di vita, il loro non esistere) è detta dai morti stessi “lieta no ma sicura / dall’antico dolor”, e alcuni passi lucreziani (III 211-213; 939- 977) in cui la morte è presentata come una quiete *sicura* [...]» (Timpanaro 1988: 365). A nuestro parecer el límite del análisis de Timpanaro reside en una tendencia a identificar la concepción epicúrea con la riqueza textual de Lucrecio, que no siempre sigue a su maestro: la muerte como liberación del dolor, como algo deseable, puede haber sido sugerida a Leopardi en el *Coro dei morti*, a partir de estos, nada epicúreos, versos lucrecianos.

¹³⁴ «quidvi mali fuerat nobis non esse creatis?»

una vez más nos parece alejarse de la intención salvífica que en principio le mueve, para hacerle perderse en una contemplación trágica. El eterno retorno, formulado en varias ocasiones a lo largo del poema, con la intención argumentativa de negar toda vida pasada y todo recuerdo, y que combate la teoría estoica, se transforma en un motivo de angustia: los recuerdos de la vida pasada no vuelven jamás, lo individual que hay en nosotros no regresa:

Se volgiamo i nostri sguardi verso l'immensità del tempo trascorso e pensiamo alla varietà infinita dei movimenti della materia, ci convinceremo facilmente che gli stessi elementi, di cui siamo adesso formati, sono già stati collati nel medesimo ordine che ora occupano; pure, la nostra memoria non riesce ad afferrare quella situazione del passato (L. III, vv. 854-859) (Lucrezio 1986:212)¹³⁵.

Así como:

Gli esseri non cesseranno mai di nascere gli uni dagli altri, e la vita non è proprietà di nessuno, ma usufrutto di tutti. Guardati indietro, e vedi quale nulla fu per noi quella parte dell'eternità che ha preceduto la nostra nascita. Questo è lo specchio in cui la materia ci presenta quel che ci riserva l'avvenire dopo la morte (L. III, vv. 970-975) (Lucrezio 1986:220)¹³⁶.

En la Ilustración del pensamiento epicúreo de Lucrecio, el intento ideológico se revuelve una y otra vez contra su intención de búsqueda de paz y serenidad, porque lo único eterno para el hombre que desvela el secreto de la naturaleza de las cosas es la muerte inmortal («mors immortalis», Lucrezio III, 869)¹³⁷ que destruye para siempre esta vida mortal. Nada parece sólido en este

¹³⁵ «nam cum respicias immensi temporis omne / praeteritum spatium, tum motus materiai / multimodis quam sint, facile hoc accredere possis, / semina saepe in eodem, ut nunc sunt, ordine posta/ haec eadem, quibus e nunc nos sumus, ante fuisse. / nec memori tamen id quimus reprehendere mente».

¹³⁶ «sic alid ex alio numquam desistet oriri / vitaeque mancipio nulli datur, omnibus usu. / respice item quam nil ad nos anteacta vetustas / temporis aeterni fuerit, quam nascimur ante. / hoc igitur speculum nobis natura futuri / temporis exponit post mortem denique nostram».

¹³⁷ Es de nuevo Marzocchini, comenta Timpanaro, quien compara: «[...] l'inizio del coro in cui la morte è detta "Sola nel mondo eterna", e la chiusa del lib. III di Lucrezio: *mors aeterna tamen*

universo [«nulla nell'universo ci sembra interamente solido» (L. I, v. 497) (Lucrezio 1986: 32-33)¹³⁸], al margen de los átomos, el espacio y el vacío; el tiempo es pura apariencia en la conciencia de los seres que a través del movimiento lo perciben, pero destino de todo lo inteligente es ser engullido una y otra vez, eternamente, por la existencia sin tiempo de la materia.

5. Libro V: historia natural. *Res nova miraque mentis*: indiferencia de la naturaleza y liberación de la culpa trágica

Esencial para ver el tratamiento de estos *tópoi* del pesimismo antiguo que demonizan y culpan a la naturaleza de la miseria humana es el Libro V del poema, donde Lucrecio describe la historia natural y humana del mundo, texto que bien se podría leer en paralelo con ciertos pasajes del *De natura deorum* de Cicerón, que constituye un planteamiento opuesto en el despliegue de los mismos *vetusta placita*.

El sistema del mundo, uno de los infinitos mundos creados, es indiferente a los seres vivos que lo pueblan; la negación del teleología y del antropocentrismo (el movimiento de los cuerpos celestes que forman el universo no sigue ningún plan, ni sirve al hombre) junto con la física atómica, desvelan su carácter perecedero. La visión apocalíptica del final del mundo, más que una teoría contemplativa que otorga la serenidad, no deja de presentarse como maravilla: *res nova miraque mentis*:

Un giorno solo sarà sufficiente per distruggerli; dopo essersi sostenuta per tanti anni, crollerà la massa enorme della macchina che forma il nostro mondo. Non ignoro quale *cosa nuova, stupefacente e impreveduta* per lo spirito sia questa futura distruzione del cielo e della terra e come mi sarà difficile conquistare la

nilo minus illa manebit, a cui si può aggiungere anche III 869: *mors immortalis*» (Timpanaro 1988: 366).

¹³⁸ «usque adeo in rebus solidi nil esse videtur»

tua convinzione con le mie parole (L. V, vv. 95-99) (Lucrezio 1986:326) (La cursiva es nuestra)¹³⁹.

Pero este es solo uno de los lados de la cuestión: la Tierra, similar a un organismo vivo, es madre y tumba, «la madre di tutte le cose e la loro tomba comune»¹⁴⁰ (L. V, v. 259) (Lucrezio 1986:338), de los seres que genera y, como estos, ha tenido un origen, un desarrollo y una plenitud para ir poco a poco dando signos de su decrepitud y de su acercamiento a la muerte. La polémica anti-providencialista lleva a Lucrecio a caracterizar la naturaleza particular del mundo como «praedita tanta culpa» (L. V, v. 199) (Lucrezio 1986:334)¹⁴¹, como llena de 'defectos' desde el punto de vista del ser humano; con ello pretende demostrar que la tierra no ha sido ordenada para el hombre según un *logos* divino. El estudio de los fenómenos celestes, ganando el punto de vista cósmico para el conocimiento, le permite llegar a esta conclusión.

La intuición de la necesidad, en el sentido del destino de muerte de todo hombre, llevada a cabo por el pensamiento trágico, es transformada por el pensamiento espiritualista en un esencial dualismo que contrapone la condición natural de hombre, identificada con el mal que ha de ser superado, al orden

¹³⁹ «una dies dabit exitio, multosque per annos / sustentata ruet moles et machina mundi. / nec me animi fallit quam res *nova miraque menti* / accidat exitium caeli terraeque futurum, / et quam difficile id mihi sit pervincere dictis». En la citada traducción de Marchetti, probablemente utilizada por Leopardi, la fórmula queda: «[...] quanto impensata e nuova / Cosa, e stupenda è per ponerti o Memmio, / La futura alta ruina» (Marchetti 1797:5); no puede dejar de oírse el eco de estos versos en el *Coro di morti* del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*: «cosa arcana e stupenda / oggi è la vita al pensier nostro» (Leopardi 2000:116), así como el «arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale» del *Canto del gallo silvestre* (Leopardi 2000:165).

¹⁴⁰ «omniparens eadem rerum commune sepulcrum».

¹⁴¹ Como ya hemos comentado arriba, el pasaje completo no deja lugar a dudas sobre la ausencia de culpa, en el sentido de una responsabilidad moral, por parte de la naturaleza: «Quod si iam rerum ignorem primordia quae sint, / hoc tamen ex ipsis caeli rationibus ausim / confirmare aliisque ex rebus reddere multis, / nequaquam nobis divinitus esse paratam / naturam rerum: tanta stat praedita culpa» (L. V, vv. 195-200) (Lucrezio 1986: 334), «E anche se ignorassi quali sono i principi delle cose, oserei —sul semplice studio dei fenomeni celesti, e su molti altri fatti ancora— sostenere e dimostrare che la natura non è stata creata per noi da una volontà divina: tanto si presenta intaccata da difetti».

supra-celeste y divino, al que el hombre en cierta medida pertenece y al que debe elevarse. Lucrecio, en cambio, quiere liberar a la naturaleza de toda asimilación con el mal, liberando así al hombre de falsos temores, como la idea de castigo divino, de culpa y de un sacrificio redentor, sin negar el hecho de que la fuerza de la naturaleza, indiferente a los seres vivos que crea, es ejercida sobre él. Quiere, además, anular el dualismo, la idea de un orden natural (un principio material y pasivo) contrapuesto a un orden divino en el hombre (un principio ideal y activo). No niega el mal natural desde el punto de vista del hombre, al contrario, todos los defectos de la naturaleza le sirven para demostrar su indiferencia hacia los seres que en su «fluere omnia» (L. V, v. 280) (Lucrezio 1986:338) nacen y mueren. Y de ahí que recupere los *tópoi* trágicos¹⁴², pero niega que ese mal sea esencial. El mal natural, no esconde voluntad alguna a la que el hombre pueda dirigirse, es indiferente a él, inocente, incapaz de responsabilidad moral, se encuentra más allá del bien y del mal. El mal natural, que aqueja con mayor fuerza al hombre, y que le diferencia del resto de los animales, es solo un accidente del sistema. Si las concepciones espiritualistas, tanto las trágicas como las posteriores (pensemos por ejemplo en el Prometeo de Esquilo y la recreación del mito en el Protágoras de Platón) concebían la debilidad natural del hombre, es decir, el mal natural, como prueba de su pertenencia a un orden distinto del de la naturaleza, la de Lucrecio afirma la contingencia, el fin cierto de los mundos particulares y la indiferencia e inocencia de la naturaleza hacia sus criaturas, cuyo dolor es inesencial desde el punto de vista del sistema. Pero si la naturaleza no es culpable, si no es susceptible de que le atribuyamos una culpabilidad, tampoco el hombre recibe ese mal de la naturaleza como castigo por cometer alguna falta, sino de forma aleatoria y carente de sentido o justicia, lo cual, si no es

¹⁴² Recordamos aquí algunos de esos motivos «trágicos», de los que ya hemos tratado, un poco más arriba: la muerte como liberación, como «secura quies» especialmente en el Libro III; la aceptación de un aspecto de la sentencia fundamental del pesimismo antiguo según la cual es mejor no nacer, o recibir cuanto antes la muerte: «quidvi mali fuerat nobis non esse creatis?» (L. V, v. 174) (Lucrezio 1986: 332); los pasajes sobre el eterno retorno generador de angustia: (L. III, vv. 854-859) (Lucrezio 1986: 212) y (L. III, vv. 970-975) (Lucrezio 1986:220). El topos, constituido por una compleja red metafórica, del símil del naufrago-recién nacido: (L. V, vv. 222-227) (Lucrezio 1986:334).

gratificante, sí tiene al menos un efecto positivo: la liberación para el hombre de la superstición, de la idea de castigo divino y, por tanto, de la culpa trágica.

6. Libro V: historia humana, crítica del progreso y melancolía

Los versos en que Lucrecio construye —estableciendo una hipótesis respecto a la época del hombre de la cual no poseemos documentos— su teoría del hombre primitivo, es decir, su antropología, van a ser determinantes, tanto, que constituyen la base sobre la que elaborarán sus teorías sobre la naturaleza autores tan contrapuestos como Rousseau y Voltaire, lo cual demuestra la riqueza hermenéutica de estas páginas. Los temas que Lucrecio trata poéticamente, con todo rigor filosófico pero con la capacidad de síntesis que solo la poesía apresta, y que Rousseau y Voltaire, lectores de Lucrecio, desarrollan desde sus particulares personalidades intelectuales, son innumerables; nosotros fijamos nuestra atención en aquellos que en la modulación de la oposición naturaleza-historia natural, naturaleza-historia humana, van a cobrar importancia en la formación de la idea de naturaleza de Leopardi: *hombre primitivo, civilización, política, técnica, progreso, deseo y melancolía*.

Se puede decir que en la historia natural de las especies que aquí se presenta hay una intuición de la teoría de la evolución, al menos en uno de sus aspectos, en cuanto que Lucrecio afirma que de las especies que generó la tierra en su edad fértil solo sobrevivieron las que poseen o la astucia o la fuerza o la velocidad como armas para su defensa y adaptación. Cuando la tierra, asimilada a un organismo vivo, era aún joven, «*mollia terrae*» (L. V, v. 780) (Lucrezio 1986:376), generó muchas especies que no progresaron hasta que, como una mujer envejecida, dejó de generar («*come una donna stanca dall'età*») ¹⁴³ (L. V, v. 827) (Lucrezio 1986:380). La naturaleza impidió la procreación a los monstruos que generó la tierra. Es llamativo que Lucrecio atribuya junto a *mobilitas* y *virtus*, el *dolus* al mundo animal, representado por el zorro. La alianza del hombre con el perro, «*cani dal sonno leggero, dal cuore fedele*» (L. V, v. 864) (Lucrezio 1986:384) ¹⁴⁴, y con los animales domésticos se explica cómo un acuerdo beneficioso para ambas partes y no como obra de la naturaleza providente.

¹⁴³ «*ut mulier spatio defessa vetusto*».

¹⁴⁴ «*levisomnia canum fido cum pectore corda*».

La descripción del origen de la vida, desde un punto de vista racional, queda desvinculada del mito de la Edad de Oro, que Lucrecio describe con ironía. Pero el punto en que de modo fundamental Lucrecio rompe con la tradición es el de la descripción de los primeros hombres. Contradiendo a la concepción del hombre esencialmente débil en su complexión física, Lucrecio postula una primera raza de hombres duros y resistentes, físicamente diferentes al hombre actual:

Viveva allora nelle campagne una razza d'uomini molto più dura, come dovevano esserlo creature uscite dalla dura terra; razza di cui ossa più grandi e solide formavano l'impalcatura interna, le cui carni erano connesse da tendini potenti, e che non temeva né il freddo, né il caldo, né il cambiamento di cibo, né l'attacco della malattia (L. V, vv. 925-930) (Lucrezio 1986:388)¹⁴⁵.

Propone la hipótesis, por tanto, de un hombre primitivo, no muy distinto de otros animales, nómada y recolector, capacitado por la naturaleza para la vida salvaje. Un hombre sin *techné*, ni fuego ni pieles ni cobijo, que se regula naturalmente por el egoísmo biológico, y que, libre de ligaduras sociales, desconoce el «commune bonum» (L. V, v. 958) (Lucrezio 1986:390). Una criatura que se aparee libremente por casuales encuentros y que, confiado en el alternarse del día y la noche, y ajeno a la maravilla ante el cielo, solo teme el ataque de las bestias feroces. Lucrecio no niega en absoluto la precariedad de esta condición primitiva, sin embargo, comienza ya a desarrollar una invectiva contra los males del progreso humano que contrasta con el modo tradicional de considerar la civilización. Elementos de esta crítica son: la guerra como muerte colectiva y organizada, la navegación como «improba navigii» (L. V, v. 1006) (Lucrezio 1986:392), como arte que arrastra al hombre a la perdición, el asesinato, la intriga política, en definitiva, todos los males que eran desconocidos en la condición natural. Pero la inversión ideológica fundamental reside en el hecho de que la debilidad originaria del hombre es negada y se atribuye su causa, paradójicamente, a los descubrimientos técnicos que poco a

¹⁴⁵ «Et genus humanum multo fuit illud in arvis / durius, ut decuit, tellus quod dura creasset, / et maioribus et solidis magis ossibus intus / fundatum, validis aptum per viscera nervis, / nec facile ex aestu nec frigore quod caperetur / nec novitate cibi nec labi corporis ulla».

poco van mermando su vigor. La técnica, en lugar de contrarrestar la inferioridad física originaria, produce esa debilidad. El uso del fuego vuelve los cuerpos paulatinamente menos resistentes a las temperaturas extremas; la vida, haciéndose menos dura, resta vigor a los cuerpos, acrecienta la sensibilidad y hasta la dulcifica y sutaliza. Los avances técnicos son explicados por Lucrecio como fruto de la casualidad y no como *donum deorum*: el esencial, y sobrecargado simbólicamente, descubrimiento del fuego se hace derivar de la caída del trueno o del casual roce de las ramas por la acción del viento, desechando toda explicación religiosa; el origen sagrado de la palabra —se hace alusión al mito de Hermes Trimegisto— se refuta, a la vez que se exalta la continuidad del lenguaje humano con el de los otros animales y, por tanto, su origen natural: «Se la varietà delle sensazioni può guidare gli animali, muti come sono, a emettere suoni diversi, quanto è più naturale che gli uomini d'allora abbiano potuto designare i diversi oggetti con suoni differenti» (L. V, vv. 1087-1090) (Lucrezio 1986:398)¹⁴⁶.

Se desliza la idea de un estadio primitivo antes de la llegada de la civilización, en sentido estricto, en que los hombres, regulados por el simple deseo de evitar la violencia, consiguieron en muchos casos conservar los «foedera caste» (L. V, v. 1025) (Lucrezio 1986:394)¹⁴⁷; razón por la cual, argumenta Lucrecio, la especie humana no se autodestruyó.

Finalmente, Lucrecio va enumerando los distintos estadios por los que pasa la civilización: la invención de la soberanía, la construcción de las ciudades fortificadas, el poder de los ricos frente a los más fuertes y bellos, la posterior caída de las tiranías con la consecuente creación del derecho y la justicia. Asimismo recorre los principales descubrimientos que hacen posible la civilización: además de la casa, el tejido y el fuego, el uso de los metales, las armas y su influencia en las guerras, la agricultura, la navegación, y en el terreno de las artes dirigidas al placer: la música, la escritura y la poesía.

Los argumentos del tema del progreso son los mismos que utiliza Cicerón, contemporáneo a Lucrecio. Sin embargo, más allá de la polémica

¹⁴⁶ «ergo si varii sensus animalia cogunt, / muta tamen cum sint, varias emittere voces, / quanto mortalis magis aequumst tum potuisse / dissimilis alia atque alia res voce notare!».

¹⁴⁷ Nuestra edición traduce: «patti conclusi», pero hacemos notar la alusión a pactos entre castas, familias, como primer estadio de politización, previo a la *polis*.

contra la corrupción y el asianismo que tenía en Catón y en el *mos maiorum* su máximo ideal, hay en este último una concepción negativa del progreso humano. En el *De natura deorum*, Cicerón afirma que los hombres, colocados en el centro del universo, rodeados por una naturaleza creada con el fin de satisfacer sus necesidades, son capaces de mejorar y elevar al plano ideal esa naturaleza primera, para transformarla en una «segunda naturaleza»: «nostris denique manibus in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur», «con le nostre mani nella natura, cerchiamo quasi di fare una seconda natura» (Perelli 1973:248). Para Lucrecio la civilización alcanza una cierta perfección cuando cubre las necesidades de la especie —y esta es la verdadera edad de oro del hombre, que tan hondas resonancias tendrá en autores como Rousseau, Schiller, Schelling, los románticos y Leopardi— para después lanzarse en una febril carrera hacia el desarrollo técnico como lujo, siempre más inútil e incapaz de satisfacer al hombre. La justicia y su manifestación positiva en las leyes, que para Cicerón están basadas en una ley natural de origen divino a la que el hombre tiende naturalmente, es para Lucrecio una forma de violencia institucionalizada a la que los hombres se someten cansados de vivir en el continuo derramamiento de sangre: «Il genere umano, stanco di vivere nella violenza, esaurito dalle inimicizie particolari, si sottomette da solo e tanto più volentieri alle leggi e alla rigida giustizia»¹⁴⁸ (L. V, vv. 1145-1147) (Lucrezio 1986:402). Se trata de un pacto social de origen no divino, sino natural, como mal menor en una situación de guerra de todos contra todos, teoría que Hobbes adoptará en el siglo XVII en su *Leviathan*.

El epicureísmo, como el estoicismo, aunque partiendo de presupuestos opuestos en el plano ontológico y ético, llegan por diversas vías al desprecio de las luchas, envidias y peligros que los hombres encuentran en su afán por alcanzar el vértice de las riquezas y los honores; para ambos, la verdadera doctrina enseña que la mayor riqueza es vivir con el corazón satisfecho con lo poco que es necesario. Sin embargo, el estoicismo ciceroniano promueve la vida activa y la entrega a las instituciones por amor del bien común, mientras que el epicureísmo sugiere la retirada del mundo a la intimidad de la vida contemplativa del sabio. Este desapego del mundo material, con el

¹⁴⁸ «nam genus humanum, defessum vi colere aevum, / ex inimiciis languebat; quo magis ipsum/ sponte sua cecidit sub leges artaque iura».

consecuente desprecio de la vida política y las insidias en la lucha por el poder, está presente en el poema, e incluso a veces parece un prelude del concepto medieval y cristiano de mundo. Pero tal menosprecio se traduce en nuestro autor en una crítica del progreso de la civilización como corrupción y degeneración, que con el abuso de la técnica solo es capaz de hacer más efectiva la violencia intrínseca del género humano.

En este sentido es excepcional el análisis de la historia de la guerra como historia de los modos, cada vez más eficaces, de matar seres humanos, sin que el principio violento que la genera varíe lo más mínimo.

La voluntad de ejercer el mal sobre el enemigo, aun a costa de la propia muerte, se hace extensible como tendencia a los mundos posibles: «in variis mundis varia ratione creatis» (L. V, v. 1345) (Lucrezio 1986:416), casi dándole al instinto de destrucción una validez ontológica universal.

La crítica del desarrollo de las técnicas humanas más allá de lo necesario para la felicidad del hombre, sin que por ello varíe su condición, se explica a través de la descripción de la propia estructura anímica, a través del deseo como motor de las acciones. Frente al deseo de conocimiento aristotélico, que tiende naturalmente al bien, el melancólico deseo lucreciano, ya estudiado en el Libro III¹⁴⁹, es un deseo que permanece constantemente insatisfecho en el logro de siempre nuevos objetos: «L'oggetto che abbiamo sotto mano, finché non ne conosciamo di più belli, ci piace più di ogni altro, el il

¹⁴⁹ «sed dum abest quod avemus, id exsuperare videtur / cetera; post aliud, cum contigit illud, avemus / et sitis aequa tenet vitae semper hiantis» (L. III, vv. 1.082-1.084) (Lucrezio 1986:228), «Solo perché l'oggetto dei nostri desideri resta lontano, ci sembra superiore a tutto il resto; per noi desideriamo dell'altro, e la stessa sete di vita ci tiene sempre col fiato sospeso». Vinculado al tema del humor melancólico, que Lucrecio describe desde el interior de sus vivencias, y que tradicionalmente ha pasado a representar, está el tema, esencial para Leopardi, del suicidio: "et saepe usque adeo, mortis formidine, vitae / percipit humanos odium lucisque videndae, / ut sibi consciscant maerenti pectore letum / oblii fontem curarum hunc esse timorem, / hunc vexare pudorem, hunc vincula amicitiae / rumpere et in summa pietatem evertere suadet» (L. III, vv. 79-84) (Lucrezio 1986:161), «Spesso il timore della morte penetra gli umani di un tale odio per la vita e per la vista della luce che si danno volontariamente la morte nell'eccesso della disperazione, dimenticando che la fonte delle loro pene è quello stesso timore che perseguita la virtù, rompe i legami dell'amicizia, distrugge ogni pietà con i suoi consigli». Encontramos la idea fundamental de que el suicida, lleva a cabo su acción por amar en exceso la vida, y no al contrario.

suo regno sembra solido; poi il più sovente una nuova e migliore scoperta detronizza le vecchie e muta i nostri sentimenti nei loro riguardi» (L. V, vv. 1412-1415) (Lucrezio 1986:420)¹⁵⁰.

En la base del progreso técnico se pone la insatisfacción estructural y esencial del ser humano que le lleva, una vez solventadas las necesidades básicas, a intentar llenar el vacío de su vida a través de siempre nuevos hallazgos que la hagan más suave y cómoda. El humor melancólico se describe con viveza en el Libro III, sin dejar fuera ninguno de sus síntomas: el sueño excesivo, el constante decaimiento, la desorientación y la inútil huida de sí mismo. El causante del mal de los seres humanos, no es la naturaleza —y este es el punto fundamental para nuestra investigación— sino el hombre mismo que desconoce la limitada felicidad que en el confluir de su razón —una razón de origen natural y asimilable a la de los demás animales— con las precarias condiciones que la naturaleza le otorga, puede proporcionarle:

Un tempo c'erano le pelli delle bestie, oggi ci sono la porpora e l'oro il cui possesso tormenta di desiderio la vita umana e la esaurisce nella lotta. Secondo me, l'errore più grave ricadrebbe su di noi. Nudi com'erano senza pelli di animali, il freddo torturava quei figli della terra; ma noi non soffriamo di non avere abiti di porpora e d'oro tutti impreziositi da ampi ricami, purché ci resti almeno una stoffa plebea per difenderci dal freddo. Così, il genere umano lavora senza profitto, in pura perdita, sempre, e si consuma in vane preoccupazioni: non conosce —é evidente— il limite del possesso e sin dove può estendersi il vero piacere. Quest'ignoranza a poco a poco ci ha trascinati nella tempesta e ha scatenato le burrasche e le rovine della guerra (L. V, vv. 1423-1435) (Lucrezio 1986:422)¹⁵¹.

¹⁵⁰ «Nam quod adest praesto, nisi quid cognovimus ante / suavius, in primis placet et pollere videtur, / posteriorque fere melior res illa reperta / perdit et immutat sensus ad pristina quaeque».

¹⁵¹ «tunc igitur pelles, nunc aurum et purpura curis / exercent hominum vitam belloque fatigant; / quo magis in nobis, ut opinor, culpa resedit. / frigus enim nudos sine pellibus excruciat / terrigenas; at nos nil laedit veste carere / purpurea atque auro signisque ingentibus apta, / dum plebeia tamen sit quae defendere possit. / ergo hominum genus incassum frustra laborat / semper et in curis consumit inanibus aevum, / nimirum quia non cognovit quae sit habendi / finis et omnino quoad crescat vera voluptas. / idque minatatim vitam povexit in altum / et belli magnos commovit funditus aestus».

La *culpa*, en sentido latino y exento el término de intencionalidad, la causa del mal, reside en nosotros; la peor condición es la del hombre civilizado en su neurótica y melancólica carrera tras el deseo.

7. Conclusión

En esta profundización del texto lucreciano, que como hemos tratado de demostrar, encierra en sí material suficiente para, más allá de las intenciones doctrinales, sugerir múltiples desarrollos de la idea de naturaleza —como insondable mecanismo de creación y destrucción eternamente igual a sí mismo, o como naturaleza en imparable proceso de degeneración, como fuerza primigenia frente a una razón calculadora o como temor natural de los hombres ante lo desconocido, e incluso, como va a desarrollar cierto pensamiento antiteísta, como fuerza tiránica y malvada hacia sus criaturas— hemos siquiera aludido a los temas y cuestiones que, reapareciendo en la polémica Rousseau-Voltaire, redundarán en la escritura leopardiana y que habremos de abordar en próximos capítulos.

La lectura e interpretación del *De rerum natura* nos ha resultado ardua por la amplitud de miras de este gran poema épico-científico, que se propone nada menos que una explicación total de la realidad, al modo de los grandes poemas de la naturaleza de la filosofía griega¹⁵². Nos ha interesado ver emerger de los versos lucrecianos los distintos rostros de la naturaleza que, como generadora de vida y de muerte, como fluir constante de la materia eterna, varía dependiendo de los puntos de vista desde los que se la observa.

Nos ha interesado también resaltar el contraste que hay entre la intención consciente del poema, liberar al hombre del temor de los dioses y de

¹⁵² Hemos dejado fuera, entre otras cosas, por ejemplo, toda la teoría de los simulacros que se desarrolla en el Capítulo IV, dedicado al conocimiento, y que tiene una importante derivación en lo referente al tema de la figura femenina en la lírica amorosa.

la superstición y mostrarle el camino de la *ataraxia*, de la imperturbabilidad, y el efectivo resultado de muchas argumentaciones que, en el plano figurativo, se transforman a menudo en una furiosa representación de motivos barrocos, en una fijación casi obsesiva en lo mortuorio y caduco.

Para poder entender el poema es necesario aclarar que Lucrecio lucha en dos frentes: por un lado, niega la idea de una naturaleza simbólica —como la que pudimos extraer del *Tratado Sobre lo sublime* en el capítulo II. 2.— teleológicamente ordenada para el hombre, divina y plena de *ars*; por otro, combate las intuiciones del pensamiento trágico, como la idea trágica —central para Leopardi— del castigo del dardo divino sobre el inocente, y de la debilidad originaria del hombre frente al resto de las criaturas, signo de su superioridad moral.

El racionalismo de Lucrecio niega que la naturaleza esté dotada de ningún *ars*, que haya en ella voluntad alguna y, con ello, libera al hombre tanto de la idea de una *natura noverca*, *matrigna*, como de una naturaleza benéfica.

Libera al hombre, por lo tanto, de su pretendida posición privilegiada en el universo y, a un tiempo, del castigo que una divinidad entremezclada con los asuntos mundanos le impone; libera al hombre de su condición prometeica, por la que era a la vez portador del fuego sagrado y víctima sacrificial.

Ahora bien, el racionalismo lucreciano se combina con la maravilla, con la mirada atónita y casi mística del sabio-poeta capaz de elevarse sobre la naturaleza y contemplarla sosteniendo en sí la contradicción, y este es un rasgo que —como vimos— la hermana a lo sublime de Pseudo-Longino y, como afirmaba Schelling en el ya citado texto de la *Filosofía del arte*¹⁵³, al poema y a la figura de Empédocles, cuyo extremo acto de conocimiento, según la tradición, es la inmolación de sí mismo al arrojarse al volcán.

¹⁵³ Recordemos que en la larga cita de la nota 92 Schelling afirma que Lucrecio: «que no pudo tener por modelo el mal estilo de Epicuro y sus discípulos, sin duda ha tomado de Empédocles la forma rítmica, así como la fuerza poética y el modo de representación», además de poner en relieve el aspecto sublime de su posición, aunque desde una teoría materialista: «La completa aniquilación de todo lo espiritual en lo exterior, la disolución de la naturaleza en un juego de átomos y vacíos, que practica con una indiferencia auténticamente épica, se sustituye por la grandeza moral del alma, que a su vez, *lo eleva a él mismo por encima de la naturaleza*» (cursivas mías) (Schelling 1999:402-405).

Cabe ahora preguntarnos, para ser coherentes con nuestra investigación, hasta qué punto la concepción poética y filosófica del poema es adscribible a la visión del símbolo o a la de la alegoría, y de qué modo esta visión afecta a la idea final de naturaleza. No cabe duda de que el poema es un esfuerzo colosal de síntesis de poesía y filosofía, en el que el poeta-sabio, sobre un argumento oscuro, el de la naturaleza de las cosas, compone versos luminosos¹⁵⁴. Lucrecio hace un símil que nos ayuda a entender el sentido de esta composición:

Questo mio metodo non è assurdo: quando i medici vogliono dare ai bambini il ripugnante assenzio, guarniscono prima i bordi della coppa d'uno strato di miele biondo e zuccherato, e quell'età imprevidente, le labbra sedotte dalla dolcezza, inghiotte nello stesso tempo l'amaro infuso e, ingannata ma non vittima, ne riceve forza e salute (L. I, vv. 936-942) (Lucrecio 1986:60)¹⁵⁵.

La poesía es la miel que ayuda a endulzar el trago amargo de la verdad; si aquí cesase la exposición del método lucreciano, nos hallaríamos ante una alegoría descarnada; pero es importante no perder de vista el hecho de que la medicina, el fármaco, es veneno que cura, devolviendo fuerza y salud a ese niño enfermo que es el hombre desorientado y perdido del siglo I a. C. Es una verdad terrible y casi insoportable, pero una verdad que salva. Esta propiedad salvífica de la contemplación del misterio de la naturaleza —y el misterio es otra característica del paradigma del símbolo—, este carácter 'terapéutico' de la ciencia epicúrea, permanece inalterado en el poema. Lo que ocurre es que el núcleo intelectual y simbólico de la concepción filosófica deja fuera prácticamente a toda la realidad, si exceptuamos la mirada cósmica y divina del poeta en su contemplación del choque azaroso y fortuito de los átomos. En el poema de Lucrecio todo es accidente, a excepción de las semillas primigenias de la materia: el tiempo, los mundos, este mundo nuestro, todo es visto en su

¹⁵⁴ «[...] deinde quod obscura de re tam lucida pango / carmina [...]» (L. I, vv. 933-934) (Lucrecio 1986:60) «[...] su un argomento oscuro compongo versi luminosi [...]».

¹⁵⁵ «Id quoque enim non ab nulla ratione videtur; / sed veluti pueris absinthia taetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulci flavoque liquore, / ut puerorum aetas improvida ludificetur / labrorum tenus, interea perpotet amarum / absinthii laticem deceptaque non capiatur, / sed potius tali pacto recreata valescat».

caducidad y en su constante fluir. En su exposición de la historia natural, la destructividad ciega de las fuerzas naturales forma parte de la decrepitud del mundo. En la historia y antropología humanas, la primera naturaleza se muestra como elemento relativamente positivo en contraste con una segunda naturaleza, la vinculada a la *ratio*, que en Lucrecio tiene un signo negativo, caracterizándose como deseo insaciable y melancolía¹⁵⁶. La caducidad y la muerte no afectan al núcleo filosófico de la concepción, sus figuras oscuras se dibujan sobre el fondo luminoso del *eidos* griego.

Para entender el sentido de esta dialéctica, podemos servarnos de estas palabras extraídas de *El origen del drama barroco alemán* de Benjamin: la síntesis que lleva a cabo Lucrecio en su poema es como «[...] la sintesi che nella scrittura allegorica deriva dalla lotta tra l'intenzione teologica e quella artistica, non tanto nel senso di una pace quanto di una *tregua dei* tra le due prospezioni contrastanti» (Benjamin 1980:183). Más que una superación del contraste entre lo filosófico y lo figurativo, entre la idea filosófica de eternidad y la sensación que confirma el devenir, nos encontramos ante una composición capaz de contener los contrarios, no sin mantener la tensión de los polos opuestos. La intención teológica benjaminiana es, en este caso, la visión intelectual de Lucrecio que, aunque de un modo heterodoxo, le une al cauce esencial del pensamiento griego en su negación del devenir. Las representaciones plásticas grandiosas de la caducidad y destructividad en la naturaleza constituyen la intención artística y representan, por lo tanto, el lado oscuro y terrible del universo luminoso del símbolo.

En la poesía de Lucrecio la luz del *eidos* no se ha extinguido todavía, aunque la intuición se encuentre fijada en el aspecto negativo de la naturaleza, sobre todo, como vimos, a medida que el poema focaliza su atención en la historia natural y, en mayor medida, en la historia humana. El *De rerum natura* parece mostrarnos que, junto a la vía ortodoxa y luminosa del universo del símbolo, convive una vía subterránea que comparte con aquella la apertura al misterio y a la maravilla, sintetizándose así las contradicciones, inherentes a presupuestos ideológicos muy diferentes.

¹⁵⁶ Esta es la veta a partir de la cual Rousseau elabora su teoría de una naturaleza benéfica.

«Res nova mira que mentis» (L. V, v. 97) (Lucrezio 1986:326), vivida con una suerte de «divina voluptas atque horror» (recordemos el pasaje de la visión casi mística del sabio en el Libro tercero (L. III, vv. 14-30) (Lucrezio: 1986:154,156)), la verdad de Epicuro en el poema es síntesis de maravilla y horror, es fusión de aspectos contradictorios, experiencia casi intraducible¹⁵⁷, y por tanto, una tregua —la tregua de la visión simbólica—, para el hombre capaz de percibirla, capaz de sentir la verdadera y única beatitud que a los hombres les es dado alcanzar.

¹⁵⁷ Interesantes, en este sentido, son las quejas de Lucrecio por la imposibilidad de traducir las enseñanzas griegas a partir de un instrumento tan angosto como el latín: «Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta / difficile inlustrare Latinis versibus esse, / multa novis verbis praesertim cum sit agendum / propter egestatem linguae et rerum novitatem» (L. I, vv. 136-139) (Lucrecio 1986:10), «Il mio spirito non si fa illusioni: queste oscure scoperte dei greci è difficile renderle chiaramente in versi latini, tanto più che bisogna spesso ricorrere a nuovi vocaboli, causa la povertà della lingua e la novità del soggetto». Observación sobre la que llama la atención Leopardi en el *Zibaldone*: «Lucrezio volendo trattar materie filosofiche s'era lagnato della novità delle cose e della povertà della lingua, come potremmo far noi oggidì, volendo trattare la moderna filosofia» (Leopardi 1999a:560-561).

III) LA FORMACIÓN DE LA IDEA DE NATURALEZA EN GIACOMO LEOPARDI

1) PREMISA METODOLÓGICA

El objetivo de nuestra tesis es intentar extraer de la obra de Leopardi una visión global de la idea de naturaleza, idea que, por otra parte, parece vertebrar las diferentes dimensiones de su pensamiento, histórico, filosófico-existencial, religioso, ético-político y estético. Hemos tratado de paliar la desbordante amplitud de nuestro objetivo aplicando un método que demarca unos caminos concretos que recorrer. En primer lugar, hemos acotado de un modo importante nuestra investigación al elegir un intertexto¹⁵⁸ que limita el corpus de la obra leopardiana que habremos de analizar; en concreto, analizaremos preferentemente aquellos textos en que se hace presente de un modo implícito o explícito la relación con dos obras fundamentales en la historia de la formación de la idea de naturaleza en la antigüedad. Ello nos ha permitido seleccionar una serie de temas y de figuras relacionados con esa idea que habremos de analizar en esta segunda y fundamental parte de nuestro trabajo¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Somos conscientes de que tal elección es una de entre las muchas que podríamos realizar por ser Leopardi un autor especialmente atento a la tradición y en concreto a la antigüedad, por lo que no será necesario repetir las razones que nos han movido a ello y que ya expusimos en su momento.

¹⁵⁹ Como ya tuvimos ocasión de exponer, la extracción de temas y figuras a partir de la lectura del *Tratado de lo sublime* y del *De rerum natura*, ha sido realizada en función de nuestras lecturas críticas y de la propia obra de Leopardi, es decir, eligiendo lo que intuitivamente podíamos prever que podría ser fructífero para nuestro análisis de la modulación leopardiana de los temas relacionados con la idea de naturaleza.

Antes de afrontar el análisis que constituye el cuerpo central de nuestro itinerario, y del que deberemos extraer nuestras conclusiones¹⁶⁰, debemos hacer brevemente una serie de consideraciones de orden metodológico y definir algunos conceptos de los que nos serviremos como instrumentos en nuestra interpretación. Se trata básicamente de la distinción entre tema y figura, ya utilizada en los capítulos anteriores, y que de un modo muy general se inspira en conceptos de la crítica semántica y temática. Temas y figuras, configuran isotopías o haces de coherencia de sentido; los primeros, de orden conceptual; las segundas, de orden imaginativo sensorial. La isotopía se corresponde, en realidad, con el tradicional campo semántico con la ventaja, sin embargo, de que aporta al análisis el rasgo de la dinamicidad; en este sentido, la isotopía es un campo semántico contextualizado en el dinamismo del texto. Este rasgo dinámico permite estudiar los temas y las figuras en su devenir sintagmático, es decir, tal como se presentan en el nivel sintáctico del texto, con su orden de prelación lógica, subordinación, coordinación, oposición. Los temas estudiados desde esta perspectiva pierden estaticidad y ofrecen una mayor disponibilidad para la tarea ulterior de interpretación: favorecen su lectura interrelacionada, tanto del modo como se encadenan o coordinan entre sí, como en el que se jerarquizan u oponen. Por ello, en un discurso tan fuertemente lógico-argumentativo como el de Leopardi (también presente en su poesía), el análisis de los temas y de las figuras se completa necesariamente con los aspectos lógico-sintácticos que aparecen en el mismo.

El tema o isotopía temática se constituye y desarrolla dinámicamente en torno a un núcleo conceptual, formando un micro-universo textual de significación. En este sentido, nuestro análisis se centrará en el estudio de aquellos temas básicos que se constelan en torno de la idea de naturaleza, temas que de un modo implícito o explícito derivan y se relacionan con dicha idea. En nuestra investigación tal idea adquiere la cualidad de noema en el sentido de noción, de pensamiento, de significación generante y globalizadora. Son temas esenciales ligados a la idea de «naturaleza», como el tema estético del genio y lo sublime en la retórica y en el arte; el tema ético del «alma

¹⁶⁰ Entre las conclusiones deberemos señalar la posibilidad o no de extraer de tal análisis una visión global de la idea de naturaleza en Leopardi y si se puede decir que se produce, a lo largo de la obra de nuestro autor, una ruptura o una evolución de tal idea.

grande» y de la magnanimidad del sabio y el tema histórico de las sociedades antiguas frente a la modernidad, así como el tema antropológico del hombre natural frente al hombre «snaturalizzato» de las sociedades modernas. Tales temas, y otros muchos que aún no hemos mencionado, involucran diferentes dimensiones (estéticas, políticas, antropológicas, etc.), pero no funcionan jamás como compartimentos estancos sino que están en relación entre sí y guardan una coherencia en el conjunto, reflejando desde diferentes perspectivas un único pensamiento en movimiento, cuya idea rectora es justamente la idea de naturaleza.

A su vez, la figura o isotopía figurativa, en cambio, está formada por una imagen o red de imágenes procedente de la percepción sensorial del mundo natural, imágenes en gran medida filtradas por el código tradicional, a través de las cuales el autor materializa y plasma su reflexión filosófico-existencial, como es el caso del rayo, la tormenta o el naufragio.

En el pensamiento de Leopardi la idea de naturaleza constituye una fuente generadora de temas, de isotopías temáticas o conceptuales, y también figurativas, cuyo análisis e interpretación nos servirá justamente para penetrar en la misma. Dicha idea se encuentra en la reflexión leopardiana entrelazada con diversos temas o redes de conceptos, organizados las más de las veces en forma de oposiciones dicotómicas; todos ellos, sumados entre sí, son los que pueden darnos la clave para una interpretación global de la idea de naturaleza en nuestro autor. En consonancia con el planteamiento de la crítica temática, nuestra investigación trata de comprender y agotar esas múltiples valencias temáticas en las que esa idea se proyecta. Constituye esta idea, por tanto, en la obra de Leopardi, un núcleo semántico esencial generador de múltiples micro-universos que la manifiestan y la definen sin que pueda reducirse nunca a ninguno de ellos, pues siempre está ‘mas allá’ o mejor ‘más acá’ de sus concretas realizaciones en el texto. La idea de naturaleza gravita de forma poderosa sobre el eje virtual del texto como sustancia generadora, como noema, en el sentido etimológico de esta palabra, es decir, como pensamiento sustancial generador e informante de la reflexión de Leopardi. Los temas y las figuras que la ilustran están siempre, desde el punto de vista metodológico, subordinados a ella pues ella es el objetivo último de nuestra investigación.

Pero, como hemos observado, solo es posible dar cuenta de la misma a través de los temas y de las figuras que la materializan, que en Leopardi se articulan según una dialéctica de contradicciones que quedan siempre abiertas y donde esa idea de naturaleza puede estar connotada positivamente o no. La lógica que parece regir en tales redes conceptuales es a menudo la de la paradoja, que niega y afirma a la vez varios enunciados.

En conclusión, considerando la idea de naturaleza como una categoría primaria generadora de múltiples isotopías temáticas y figurativas, nuestro objetivo trata de extraer de la suma de las modulaciones de tales tematizaciones y figuraciones el significado global de esa idea, que domina el pensamiento de Leopardi, desde sus albores a sus últimos versos.

Es necesario, finalmente, hacer unas consideraciones generales respecto del *corpus* elegido para el análisis. Dada la inabarcable presencia de la idea de naturaleza en la obra de nuestro autor, ha sido necesario hacer una selección del *corpus* que ni remotamente pretende ser exhaustivo respecto de los lugares leopardianos donde aquella juega un papel, en cualquiera de sus múltiples valencias. Si pretendiéramos eso muy pocas cosas de la obra de Leopardi quedarían fuera, lo cual no haría sino demostrar que nos encontramos realmente ante algo mucho más amplio que un concepto, ante un núcleo noemático sustancial generador y vertebrador de todo su pensamiento. Por ello, dos límites, solo aparentemente externos a la investigación, nos guían en el establecimiento del corpus de análisis. En primer lugar, nos limitaremos a aquellas obras en que, como hemos dicho anteriormente, de un modo explícito y también implícito, aparece la relación de intertextualidad con el Pseudo-Longino y con el poema de Lucrecio, relación que, en un segundo paso, nos permite establecer la serie de temas y de figuras relacionadas con la idea de naturaleza. Y, en segundo lugar, utilizaremos en nuestro análisis textos que proceden del conocimiento derivado de nuestras propias lecturas: aquellos sitios donde, de forma paradigmática, están presentes las isotopías temáticas y figurativas relacionadas con la idea de naturaleza, que, como he avanzado anteriormente, se manifiestan en múltiples y diversos micro-universos (la estética, la poética, la política, la ética, la historia de las lenguas, la cosmología y astronomía, la filosofía, la religión). Representan Pseudo-Longino y Lucrecio dos modos opuestos de considerar la naturaleza, y sin embargo ambos modos,

materializados en diversos temas y figuras, pueden verse pronunciados de nuevo, recreados según una particular forma de pronunciar, en la obra de Leopardi, sin contar con el hecho de que, como veremos en las conclusiones, hay, por debajo de las radicales diferencias que los separan, algunos puntos esenciales que comparten, y que deberemos explicitar en nuestras conclusiones como núcleo semántico esencialmente unido a la idea de naturaleza.

2) LA FORMACIÓN DE LA IDEA DE NATURALEZA EN GIACOMO LEOPARDI: *LO SUBLIME* PSEUDO-LONGINIANO

1. *El Tratado de lo Sublime* en el corpus leopardiano. Premisa metodológica: temas y figuras. Elección del corpus. 2. «*Cercava Longino (nel fine del trattato del Sublime)...*»: Análisis de Zibaldone [21] y demarcación de temas. 3. *L'eloquenza vera* y *L'eloquenza del Pergamo*. Naturaleza y libertad. 4. Naturaleza y genio de las lenguas. Naturaleza *versus* arte. 5. Genio y academicismo. 6. Reelaboración leopardiana de la figura de acumulación: *l'accozzamento*. 7. Dialéctica *naturalezza- affettazione*. 8. Naturaleza como imaginación y naturaleza como *pathos*: la condición antigua y moderna de la poesía con relación a la idea de naturaleza. 9. Naturaleza como *pathos*: lo *sentimentale puro*. 10. Naturaleza como imaginación: *colpo d'occhio*. Poesía y filosofía, naturaleza y razón. 11. Sintomática de lo sublime: admiración y sorpresa; *divina voluptas* y *horror*. 12. Pareyson y Otto. 13. Conclusión.

1. *El Tratado de lo Sublime* en el corpus leopardiano. Premisa metodológica: temas y figuras. Elección del corpus

Hemos leído el *Tratado* como núcleo generativo de ideas estéticas para el Romanticismo y la modernidad y hemos vinculado los atributos de lo sublime a la idea de naturaleza y a los rasgos caracterizadores del símbolo romántico.

Pero, puesto que la lectura y estudio de esta obra por parte de Leopardi es un hecho demostrado por la crítica¹⁶¹, nuestro objetivo es la escritura

¹⁶¹ En su exhaustivo trabajo, que estudia la incidencia sobre Leopardi, no ya del *Tratado*, sino de toda la tratadística sobre lo sublime que va a generar la modernidad, Raffaele Gaetano hace un recuento de los ejemplares de esta obra que Leopardi podía consultar en la biblioteca

leopardiana, rastrear las trazas del *Tratado* que, explícita o implícitamente, puedan subyacer en sus distintas obras.

Algunos de estos aspectos ligados a Pseudo-Longino ya los hemos adelantado y puesto de relieve en el capítulo primero¹⁶². Si entonces vimos en

paterna: «[...] converrà osservare che fra i libri presenti nella biblioteca di famiglia ai quali il giovane Leopardi poteva avere accesso, figurano ben quattro esemplari del trattatello, due dei quali risalenti all'epoca in cui *Il Sublime* aveva raggiunto il suo massimo fulgore annoverando una ventina tra edizioni e ristampe, il Settecento. Si tratta più precisamente della terza traduzione bolognese intitolata *Trattato del Sublime di Dionisio Longino. Tradotto dal Greco in Toscano da Anton Francesco Gori*, risalente al 1748; dell'edizione in lingua greca e latina, *Dionysii Longini quae supersunt graece et latine. Recensuit, notasque suas atque animadversiones adjecit Jonannes Toupus. Accedunt emendationes Davidis Ruhnkenii*, pubblicata a Oxford nel 1778, validamente annotata da Toup e Ruhnken e condotta sulla fortunata *editio* settecentesca di Zacharias Pearce; di un'ennesima ristampa ottocentesca della traduzione goriana —impresa questa volta per i tipi del tipografo ed editore bolognese Amnesio Nobili—, il *Trattato del Sublime di Dionisio Longino tradotto dal Greco in Toscano da Antonfrancesco Gori con note antiche e nuove, del 1821*; e infine della traduzione francese di Nicolas Boileau-Despréaux, presente in un'edizione delle sue *Oeuvres*, dal titolo *Traité du Sublime, ou du merveilleux dans le discours; traduit du grec de Longin*, Di queste quattro traduzioni ed edizioni, quelle che a mio avviso concorsero alla conoscenza diretta del *Peri hýpsous* da parte di Leopardi furono essenzialmente tre. Penso alla traduzione di Anton Francesco Gori del 1748 (che secondo una studiosa recente sarebbe anche la prima da lui consultata nella fase erudita precedente all'apprendistato filologico); all'edizione curata dal grande filologo francese Jean Toup del 1778, letta posteriormente al 1813, anno in cui il giovane iniziò lo studio della lingua greca dopo aver perfezionato la conoscenza del latino (edizione ripresa organicamente in mano nel febbraio 1825, poco prima del tentativo di volgarizzamento del *Peri hýpsous* avviato alla vigilia di Natale del 1826); e penso, infine, alla traduzione di Nicolas Boileau-Despréaux: Leopardi conobbe presto il francese, inoltre l'edizione del critico introduceva importanti novità nell'interpretazione del sublime avviando l'emancipazione del vocabolo dalla sua accezione retorica. Il quarto esemplare del *Peri hýpsous* presente nella biblioteca di Monaldo (corrispondente ad una ristampa della traduzione goriana), non esercitò invece alcuna influenza su Leopardi, tant'è che esso venne stampato nel 1821, ad un'altezza cronologica nella quale il giovane aveva già acquisito le sue competenze filologiche, letterarie ed estetiche, estrinsecandole, come si sta via via delineando, in una complessa architettura teoretica» (Gaetano 2002:111-112).

¹⁶² Es necesario recordar aquí algunos de los indicios explícitos del gran interés de Leopardi por el *Tratado*. Entre las primeras citaciones están las del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), en el que el cariz de la citación es más bien erudito y enciclopédico; el *Tratado* es mencionado abundantemente en las primeras páginas del *Zibaldone* (textos que, en parte,

el Anónimo figuras y temas que nos remitían, más allá de su ejemplaridad para la estética, a la problemática leopardiana, es ahora el momento de ejecutar el camino contrario, el de ver en su peculiaridad las figuras y temas del *Tratado*, como reflejados en un espejo, en la obra leopardiana. De nuestro análisis debe emerger la relación de intertextualidad entre la retórica de lo sublime de Pseudo-Longino y la idea de naturaleza tal y como se manifiesta en las reflexiones de Leopardi en su primera época, siguiendo los puntos que destacamos en el capítulo primero. En este sentido es necesario recordar la distinción metodológica entre temas y figuras. Los «temas» se refieren a núcleos conceptuales, a constelaciones de conceptos organizados dialécticamente, que son objeto de nuestro interés porque en tales micro-universos textuales encontramos la idea de naturaleza, vertebrando el discurso y tematizada de un determinado modo. Las «figuras» se refieren a cuantas imágenes, metáforas o símiles, ensueñan los elementos de la materia y de la historia en función de una meditación existencial vinculada a la idea de naturaleza y a sus concretas tematizaciones. En este sentido, utilizamos en nuestro análisis, como hemos indicado en la premisa metodológica, el término de «*noema*» para referirnos a la naturaleza como pensamiento englobante y superior, fuente y matriz generadora de múltiples temas en la meditación leopardiana; como expresión de un significado, en el fondo, nunca manifestado directamente sino solo a través de sus efectos en la vida del hombre. La figura, por su parte, materializa en una imagen el tema, por lo que nos interesa, no tanto, la aparición de una imagen en sí en la obra leopardiana cuanto el uso particular de una figura en un contexto concreto, figura que atrae y materializa toda una serie de temas que son los que nos permiten establecer una conexión con el universo de lo sublime pseudo-longiniano en relación con la idea de naturaleza. Núcleos temáticos serán por ejemplo la dialéctica *natura-ragione*, *natura-arte* o *naturalezza-affettazione*; una figura, por ejemplo, la del *lampo*.

comentaremos), pero es interesante recalcar el hecho de que aparece en el listado de febrero de 1825 en *Elenchi di letture* (Leopardi 2000: 1232) , que hay un inicio de traducción de 1826 (Leopardi 2000:1167), y lo que es aún más significativo, la explícita alusión entre los *Disegni letterari*, de realizar un «Comento a Longino» (Leopardi 2000:215), que como en otras ocasiones Leopardi habría tenido que extraer, en parte, de los muchos materiales esparcidos en su obra.

No se nos escapan los riesgos de tal operación: la categoría de lo sublime tiene tan larga historia¹⁶³ que no está dicho que toda alusión a ella se constriña al *Tratado*, si bien este es su núcleo generador. Las relaciones de intertextualidad que se podrían tener en cuenta respecto de la cuestión de la naturaleza como manifestación de lo sublime en la obra de Leopardi, son innumerables: solo por citar los nombres más importantes, entre los italianos, Vico, Parini, Alfieri, Foscolo, y a nivel europeo, Rousseau, Blair, Burke, Shaftesbury o Goethe (autores, todos ellos leídos en menor o mayor medida por Leopardi y todos ellos intérpretes y recreadores de las ideas del *Tratado*).

Esta objeción se equilibra si pensamos que la óptica con la que leímos el *Tratado*, como advertimos en el comienzo de nuestro análisis, incluye, hasta cierto punto, los aspectos del *Tratado* que van a ser meditados de nuevo y activados por la modernidad, en especial por Leopardi, y que están en relación con la idea de naturaleza tal y como se va manifestando en su obra. Por otra parte, el trabajo de búsqueda en los textos leopardianos de referencias directas a Longino, a las que en parte hemos aludido ya, así como de las modulaciones de las ideas provenientes del *Tratado*, nos llevará también a situar a Leopardi en relación con el símbolo romántico.

La delimitación de nuestro estudio al análisis, interpretación y posterior comparación de los temas y figuras que hemos extraído del *Tratado* en el *corpus* leopardiano previamente seleccionado responde, como ya expusimos, a la necesidad de contener dentro de unos márgenes —ordenando una materia de por sí ilimitada— nuestra investigación sobre la idea de naturaleza en Leopardi, cuya relación con la categoría de lo sublime, tal y como surge en el *Tratado*, constituye una de sus principales vertientes. En el *corpus* seleccionado, que incluye obras de muy distintas épocas, abundan, como se

¹⁶³ La crítica ha desarrollado la historia de la categoría de lo sublime también en relación con Leopardi. Importantes son las obras, ya citadas, de Lonardi (2005) y Gaetano (2002), que tienen la ventaja de hacer un recorrido que recoge los matices en la evolución de la idea de lo sublime antiguo y moderno. A estos hay que añadir el de Carbonara-Naddei (1985), que defiende la tesis de que la lectura de la versión *settecentesca* de Anton Francesco Gori tiene gran peso en la recepción de lo sublime en Leopardi, tesis que matiza Gaetano al constatar que ya en las citaciones del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) Leopardi traduce por sí mismo los pasos citados probablemente basándose en la edición greco-latina de Toup o la francesa de Boileau-Despréaux.

verá, las de la infancia y adolescencia, no ya por la razón obvia de la gran precocidad de Leopardi sino por la estrecha relación de la categoría de lo sublime, muy en boga en la época, con la educación católico-jesuitica que el poeta recibe de Monaldo y que tendremos ocasión de examinar. Entre estas últimas ocupa un lugar primordial el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) donde aparecen citados varios textos de Pseudo-Longino, traducidos directamente del griego, así como la *Storia dell'astronomia* (1813) donde se explicita, a través del argumento astronómico, la idea de una naturaleza como expresión teleológica de la divinidad, claramente marcada por la retórica de lo sublime. Serán esenciales las primeras notas del *Zibaldone*, que se inicia en 1817, donde muchas de las referencias al *Tratado* son explícitas, así como las obras con que Leopardi trató de intervenir en la *polemica classici romantici* (1816-1818), muy especialmente el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818). También es cierto que es constante en la trayectoria intelectual de Leopardi la reflexión estética y antropológica sobre la idea de naturaleza según el *Tratado*, así como es evidente su reflejo en la creación poética y artística, permaneciendo en el centro de los intereses del autor algunos de sus aspectos, aunque otros serán desechados. Por ello, se comentarán también textos de la madurez, algunos pensamientos zibaldonianos tardíos y una operetta *Il Parini, ovvero della gloria*, que tiene un valor paradigmático como síntesis de los grandes temas relacionados con el *Tratado*.

Es seguro que la categoría de lo sublime, en relación con la evolución de la idea de naturaleza en Leopardi, puede ser seguida en obras distintas de las que aquí hemos elegido; sin embargo, debemos ceder a una necesaria limitación de los materiales que configuran nuestro *corpus* de investigación. La elección de este último procede de lecturas, tanto de los textos de Leopardi como de la crítica, que nos indican lugares paradigmáticos de la obra leopardiana en relación con una concepción de la naturaleza que tiene que ver con nuestro *Tratado*, elección que no pretende en ningún modo ser exhaustiva¹⁶⁴. Exponemos únicamente la conciencia de nuestros límites. En

¹⁶⁴ En el citado libro de Raffaele Gaetano aparece un listado de las obras leopardianas relacionadas con lo sublime que referimos a continuación: «3. Opere di Leopardi con riferimenti al sublime. *La tempesta* (1809); *Sansone* (1810); *La morte di Saulle* (1810); *Discorso*

este sentido es necesario, desde ahora, hacer una aclaración: la influencia del *Tratado* es tal en Leopardi —es esta nuestra tesis—, que impregna el pensamiento teórico-estético, por ejemplo y principalmente en el *Zibaldone*, y se materializa en la creación poética, donde se fusionan teoría y poesía, crítica y arte, tanto en los *Canti* como en las *Operette Morali*. Nos atrevemos a decir, como hipótesis de partida, que determinados aspectos del *Tratado* en la interpretación leopardiana —sin por ello negar otras influencias determinantes— conforman la base de la idea de naturaleza como fuerza generadora y *conditio sine qua non* del genio. Y más allá de este aspecto, el *Tratado* proporciona a Leopardi los instrumentos para elaborar una distinción que, a su vez, va a ser fundamental para nuestra investigación: la distinción *parole-termini*, donde la primera, asociada a la poética de lo vago, se opone a la segunda, entendida como ámbito de la racionalidad analítica y, en definitiva, nihilista, de la modernidad; distinción que nos remite a una terminología de origen kantiano de la que nosotros mismos haremos uso: la de la idea de la razón, en el sentido de «idea estética», en oposición al concepto, vinculado al entendimiento. Naturaleza no es casi nunca, como trataremos de mostrar, ‘concepto’, *termine* que designa una realidad acabada o definida; es ante todo,

preliminare sopra l'epigramma (1812); *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXI* (1813); *Discorso sopra Mosco* (1815); *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815); *Discorso sopra la Batracomiomachia* (1815); *Articolo sopra la traduzione di tutti i poeti classici greci promessa dal Bellini, in forma di lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* (1816); *Lettera ai sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi* (1816); *Della fama di Orazio presso gli antichi* (1816); *Appressamento della morte* (1816); *Letta la Vita dell'Alfieri scritta da esso* (1817); *Titanomachia di Esiodo* (1817); *Memorie del primo amore* (1817-1818); *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818); *All'Italia* (1818); *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* (1818); *Dedicatoria delle Canzoni All'Italia e sopra il monumento a Dante che si preparava in Firenze* (1818); *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1819); *L'Infinito* (1819); *Ad Angelo Mai* (1820); *Nelle nozze della sorella Paolina* (1821); *La vita solitaria* (1821); *Alla Primavera, o delle favole antiche* (1822); *Ultimo canto di Saffo* (1822); *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofastro vicini a morte* (1822); *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824); *Cantico del gallo silvestre* (1824); *Storia del genere umano* (1824); *Il Parini ovvero della gloria* (1824); *Le Ricordanze* (1829); *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829); *La ginestra o il fiore del deserto* (1836)» (Gaetano 2002:453).

‘idea’, *parola*, que apunta a un significado que nos coloca en los confines del pensar y que, por su carácter infinito, es más una meta o un ideal.

2. «Cercava Longino (nel fine del trattato del Sublime)...»: Análisis de *Zibaldone* [21] y demarcación de temas

En el párrafo 2 del capítulo dedicado al *Tratado* tuvimos ocasión de poner en relación la crisis de la retórica tal y como se desarrolla en la antigua Roma en el paso de la república al imperio¹⁶⁵ —también en Grecia con el paso de la democracia a la tiranía— con otra crisis que constituye, asimismo, un punto de inflexión en la historia de la estética: la crisis romántica. En ambos casos la crisis se materializa como impulso hacia la definitiva liberación del arte de todo fin externo y hacia la exaltación, superada la ‘mala conciencia’ que esta concepción puede generar, de su carácter intransitivo; pero es en el Romanticismo cuando tal liberación se produce por primera vez de manera total declarándose la autonomía absoluta del arte. En la forma de reflexionar sobre la crisis de la retórica de los autores del siglo XIX —y, en conexión con nuestra investigación, concretamente en la manera de interpretar ese momento histórico por parte de Leopardi— podemos ver reflejado el singular modo de afrontar la crisis del propio tiempo.

La reflexión sobre las causas de la escasez de almas capaces de ser sujetos de lo sublime y de la consecuente decadencia de la elocuencia y de las letras en su tiempo, en contraposición a un pasado casi mítico, el de la «retórica feliz» de los antiguos —que pone en estrecha relación retórica, política y ética— es uno de los aspectos que primero quisimos resaltar en dicho capítulo¹⁶⁶ por ser esta una cuestión que preocupa hondamente a Leopardi, lector del *Tratado*, como queda testimoniado en *Zibaldone* [21]:

¹⁶⁵ Recordemos que el *Tratado* pertenece posiblemente a la época de Augusto (siglo I d. C.).

¹⁶⁶ El *Tratado* presenta el problema de las causas de la incapacidad del tiempo presente de producir oradores sublimes, y lo hace desde el espíritu de la antigüedad (de un modo muy similar a como lo hará Tácito en el *Dialogus de oratoribus*): «Y ya no me resta, mi querido

Cercava Longino (nel fine del trattato del Sublime) perchè al suo tempo ci fosse tanta scarsezza di anime grandi e portava per ragione parte la fine delle repubbliche e della libertà, parte l'avarizia, la lussuria e l'ignavia. Ora queste non sono madri ma sorelle di quell'effetto di cui parliamo. E questo e quelle derivano dai progressi della ragione e della civiltà, e dalla mancanza o indebolimento delle illusioni, senza le quali non ci sarà quasi mai grandezza di pensieri nè forza e impeto e ardore d'animo, nè grandi azioni che per lo più sono pazzie. Quando ognuno è bene illuminato in vece dei diletti e dei beni vani come sono la gloria l'amor della patria la libertà ec. ec. cerca i solidi cioè i piaceri carnali osceni ec. insomma terrestri, cerca l'utile suo proprio sia consistente nel danaro o altro, diventa egoista necessariamente, nè si vuol sacrificare per sostanze immaginarie nè comprometter se per gli altri nè mettere a ripentaglio un bene maggiore come la vita le sostanze ec. per un minore, come la lode ec. (lasciamo stare che la civiltà fa gli uomini tutti simili gli uni agli altri, togliendo e perseguitando la singolarità, e distribuendo i lumi e le qualità buone non accresce la massa, ma la sparte, sì che ridotta in piccole porzioni fa piccoli effetti.) Quindi l'avarizia, la lussuria e l'ignavia, e da queste la barbarie che vien dopo l'eccesso dell'incivilimento. E però non c'è dubbio che i progressi della ragione e lo spegnimento delle illusioni producono la barbarie, e un popolo oltremodo illuminato non diventa mica civilissimo, come sognano i filosofi del nostro tempo, la Staël ec. ma barbaro: al che noi c'incamminiamo a gran passi e quasi siamo arrivati. La più gran nemica della barbarie non è la ragione ma la natura: (seguita però a dovere) essa ci somministra le illusioni che quando sono nel loro punto fanno un popolo veramente civile, e certo nessuno chiamerà barbari i Romani combattenti i Cartaginesi, nè i Greci alle

Terenciano, sino resolver un punto que, para satisfacer tu afán de ilustración, añadiré a guisa de Apéndice a estas mis reflexiones. Hace pocos días un filósofo me planteaba el siguiente problema: "Hay algo que me sorprende, y, conmigo a otros muchos: ¿Cómo se explica que en nuestra época haya espíritus tan eminentemente persuasivos y aptos para las causas públicas, tan penetrantes y vivos, tan bien dotados para conseguir admirables efectos literarios, y que, sin embargo, con pocas excepciones, no surjan naturalezas geniales y superiores?" Tan general ha llegado a ser la esterilidad literaria en este mundo» (Anónimo 1977:201). La *vexata* cuestión del origen de la decadencia de las letras es recurrente en el siglo I, en la Edad Imperial (entre otros, lo tratan Séneca el viejo, Séneca el filósofo, Plinio el viejo, Plinio el joven, Velejo, Petronio, Quintiliano y Filón).

Termopile, quantunque quel tempo fosse pieno di ardentissime illusioni, e pochissimo filosofico presso ambedue i popoli. Le illusioni sono in natura, inerenti al sistema del mondo, tolte via affatto o quasi affatto, l'uomo è snaturato; ogni popolo snaturato è barbaro, non potendo più correre le cose come vuole il sistema del mondo. La ragione è un lume; la natura vuol essere illuminata dalla ragione non incendiata. Come io dico accadde appresso i Greci e i Romani: al tempo di Longino già erano quasi barbari, eppure non c'era stata nessuna irruzione straniera; dalla terra stessa loro nacque la barbarie, da quelle civilissime terre, perchè la civiltà era eccessiva. Cicerone era il predicatore delle illusioni. Vedete le Filippiche principalmente, ma poi tutte le altre Orazioni sue politiche; sempre sta in persuadere i Romani a operare illusamente, sempre l'esempio de' maggiori, la gloria, la libertà, la patria, meglio la morte che il servizio; che vergogna è questa: Antonio un tiranno di questa razza ancora vive ec. E intanto Antonio che sarebbe stato pugnalato nel foro o nella curia in altri tempi, tiranno vergognosissimo, non si poteva ottenere in Roma, essendoci tante armate contro di lui, tanto motivo di sperare che sarebbe vinto, che fosse dichiarato nemico della patria: calcolavano cercavano ec. quello che in altri tempi senza un istante di deliberazione sarebbe stato deciso a pieni voti: Cicerone predicava indarno, non c'erano più le illusioni d'una volta, era venuta la ragione, non importava un fico la patria la gloria il vantaggio degli altri dei posteri ec. eran fatti egoisti, pesavano il proprio utile, consideravano quello che in un caso poteva succedere, non più ardore non impeto, non grandezza d'animo, l'esempio de' maggiori era una frivolezza in quei tempi tanto diversi: così perirono la libertà, non si arrivò a conservare e difendere quello che pur Bruto per un avanzo d'illusioni aveva fatto, vennero gl'imperatori, crebbe la lussuria e l'ignavia, e poco dopo con tanto più filosofia, libri scienza esperienza storia, erano barbari (Leopardi 1999a:33-35).

Se trata de un texto esencial, germen de múltiples isotopías temáticas — haces de coherencia semántica— interrelacionadas entre sí. Lo hemos elegido para inaugurar nuestro análisis porque puede funcionar como matriz a partir de la cual derivan las distintas modalidades temáticas en que se materializa la idea de naturaleza en relación con lo sublime pseudo-longiniano. La primera llamativa modificación leopardiana al planteamiento del *Tratado* consiste en otorgar centralidad, más que a la decadencia de la oratoria, a la decadencia moral en general, de la que aquella es mero síntoma: Leopardi se interesa en

este pensamiento por la escasez de «naturalezas geniales y superiores», a las que llama *anime grandi*. La cuestión se plantea (como por otra parte, —debemos recalcarlo— hace el mismo Pseudo-Longino) dentro del horizonte de la ética y de la política, con respecto al cual la esterilidad literaria es un aspecto más de la decadencia moral del presente. Según los lugares comunes de los autores clásicos post-republicanos, en el Pseudo-Longino se presentan, de forma dialógica, las teorías que normalmente se aducen respecto de la crisis de la retórica: la idea de que esta última, y con ella las letras, fructifican en la república y perecen cuando se trunca la libertad; por otro lado, la polémica contra las pasiones más bajas, el afán de riquezas y el lujo. Leopardi interpreta a su manera el pasaje al detectar que el Pseudo-Longino en su capítulo XLIV ha expuesto ambas razones sin enfrentarlas: «portava per ragione parte la fine delle repubbliche e della libertà, parte l'avarizia, la lussuria e l'ignavia»¹⁶⁷.

Partiendo de esta interpretación sintética del último e inacabado capítulo del *Tratado*, Leopardi expone su particular modo de afrontar el problema. La caída de la libertad y la tiranía de las pasiones (que no son sino el aspecto moral y político de un mismo evento) no entran dentro de la categoría de causas de la escasez de «almas grandes» («non sono madri ma sorelle di quell'effetto di cui parliamo»); todos estos elementos pasan a constituirse en

¹⁶⁷ En realidad, Pseudo-Longino presenta el argumento de forma dialógica, dando lugar en su *Tratado* a ambos argumentos, pero posicionándose a favor de la preeminencia del segundo. El filósofo representa «aquella opinión tan extendida según la cual la democracia es una excelente nodriza de talentos y que, en un sentido general, con ella han brillado y con ella se han extinguido los elocuentes oradores [...]» (Anónimo 1977:201), haciéndose expresamente alusión a la libertad más adelante. El autor le responde exponiendo el argumento que hace hincapié en las bajas pasiones: «Yo le repliqué con estas palabras: “Fácil resulta, mi querido amigo, y es muy propio de la naturaleza humana, censurar el presente. Pero considera que acaso no sea esa paz universal la que corrompa a los grandes espíritus, sino más bien esa guerra interminable que se ha enseñoreado de nuestros apetitos y, además, por Zeus, esas pasiones desatadas que tienen en jaque a nuestra época y que la saquean sin contemplaciones”» (Anónimo 1977:203). Tras el elogio de la libertad hay una conclusión conservadora de resignación y aceptación de la esclavitud como mal menor, dada la condición moral actual del hombre: «No, acaso resulte preferible, para quienes son como nosotros, la esclavitud a la libertad. Porque esos apetitos insaciables, desatándose como huidos de una cárcel, aún podrían asaltar a sus vecinos y prender fuego con sus crímenes al universo entero» (Anónimo 1977:207).

síntomas, en efectos de una causa mayor de la que todos derivan: «i progressi della ragione e della civiltà» y «l'indebolimento delle illusioni». Estos dos enunciados describen, en forma positiva el primero y negativa el segundo, lo que para el ojo diagnóstico de Leopardi —haciéndose eco de las enseñanzas de Rousseau, padre del iluminismo negativo— es el contenido bipolar de la evolución histórica de la civilización europea. Frente a este diagnóstico negativo con el que Leopardi pone en conexión la crisis de la retórica en la antigüedad y la crisis de principios de siglo, en el incipiente Romanticismo¹⁶⁸, se coloca el elemento positivo, vinculado al pasado mítico, que se expresa inmediatamente después: sin las ilusiones que la razón debilita no habrá «grandezza di pensieri, forza e impeto e ardore d'animo, nè grandi azioni [...]».

Los rasgos aquí enumerados, que despliegan el significado del término *illusioni*, son los mismos que ya viéramos aparecer a lo largo del *Tratado*; en concreto, por ejemplo, en la descripción de las cinco fuentes de lo sublime en la oratoria: «grandezza di pensieri» se corresponde con «la facultad de concebir nobles ideas» (Anónimo 1977:91); la «forza, impeto e ardore d'animo» se corresponde con la «fuerza y vehemencia en la emoción» (Anónimo 1977:91)¹⁶⁹.

El tercer elemento, «grandi azioni», nos sitúa en el horizonte ético-político, según esa convicción típicamente aristotélica de la unidad y continuidad entre las grandes y elevadas ideas y las grandes y elevadas acciones, formándose un círculo por el cual las ideas elevadas producen obras sublimes, y estas últimas, a su vez, inspiran acciones y obras elevadas.

Acompañando a este bloque, que describe las formas en que se manifiestan las ilusiones —revelándose su relación con la retórica de lo sublime— aparece por primera vez un inserto que matiza la posición de encomio de las ilusiones, realizándose ese movimiento de la paradoja que rige

¹⁶⁸ Lonardi ya recalca esta asimilación de los contenidos de una y otra crisis en la mente de Leopardi: «E non è un caso che, prima del 1826, i primi passi del ventenne critico Leopardi —i passi anzitutto di un allarmato lettore della prima e già nostra crisi della civiltà europea, crisi che a lui genialmente si svela e coincide con l'avvento del Romanticismo— siano guidati da Longino» (Lonardi 2005:61).

¹⁶⁹ Donadi, en su edición, lo traduce por «pensieri elevati» y «atteggiamento passionale, vigoroso e pieno di entusiasmo» (Pseudo-Longino 2005.153).

toda la estructura lógica del texto. De la virtud antigua que hacía posible la ilusión, de la elevación de la ideas, del entusiasmo y la fuerza, y de las grandes acciones, de todos estos elementos que son inherentes a las naturalezas geniales y superiores, se dice al mismo tiempo «[...] che per lo più sono pazzie».

Un punto de vista racional en el sentido de realista y desencantado, una mirada desde la modernidad, considera «pazzie» tales realidades, es decir, acciones y aptitudes poco rentables desde el punto de vista práctico y por lo tanto nada sensatas. El razonamiento se desarrolla a través de pares encontrados que dibujan desde la perspectiva del hombre «bene illuminato» las diferencias antropológicas que propician o impiden en una sociedad la aparición de tales «naturalezas geniales y superiores». Los elementos de un lado y otro van a calificarse ahora desde la mirada, podríamos decir, del presente prosaico: entre los «diletti e beni vani» se encuentran «la gloria, l'amor della patria, la libertà, ec. ec.»; más abajo tachados de «sostanze immaginarie». Último elemento de esta serie es la «lode» considerada como un «bene minore».

Al otro lado de la ecuación: «i (beni) solidi», «i piaceri carnali osceni ec., in somma terrestri»; «l'utile», consistente en «danaro o altro», y la condición «egoista» frente a la capacidad de sacrificio, que ya había sido expresada con la consideración de «la vita, le sostanze» como «bene maggiore», en oposición al «bene minore» de la «lode»¹⁷⁰. Es el triunfo del principio de utilidad, «l'utile suo proprio», que la modernidad acepta como legítima norma de conducta, frente a las virtudes antiguas que brillaban en el sabio estoico, aquello que la mirada lúcida de Leopardi, atento a la lección de Machiavelli como de Montesquieu, como de Rousseau, capta y reinterpreta en estos pensamientos¹⁷¹. En esta dirección corre el siguiente pensamiento que,

¹⁷⁰ Está aquí presente la distinción de raíz estoica que desarrolla el pensamiento de Rousseau, es decir, la distinción entre la civilización antigua, entendida como comunidad donde triunfan y rigen las pasiones ligadas a la virtud antigua, y la civilización moderna, entendida como estado que regula la lucha de los individuos por sus intereses privados, ligados al principio de utilidad.

¹⁷¹ No podemos desviar la atención de nuestro objetivo para tratar de la influencia de estos autores en Leopardi, que por otra parte la crítica ha desarrollado abundantemente, sobre todo en el caso de Rousseau y Montesquieu, autores muy cultivados por Leopardi. Para Rousseau son clásicos los libros de Frattini (1953) y Serban (1913); para Montesquieu, Timpanaro

insertado entre paréntesis, como algo ajeno a la argumentación principal del texto, nos ofrece sin embargo una ulterior aclaración acerca de la incapacidad de la modernidad para crear «anime grandi», «naturalezas geniales y superiores», oradores supremos, hombres que reúnan en sí palabra y acción. Muy al contrario la modernidad tiende a la homologación de los individuos y por lo tanto a la exaltación y priorización de la mediocridad frente a la excelencia, que no puede pasar a la masa sin desvirtuarse: «lasciamo stare che la civiltà fa gli uomini tutti simili gli uni agli altri, togliendo e perseguitando la singolarità, e distribuendo i lumi e le qualità buone non accresce la massa, ma la sparte, sì che ridotta in piccole porzioni fa piccoli effetti»¹⁷².

«Quindi», funciona a modo de bisagra entre la primera y segunda parte del texto, pues recuperando lo dicho anteriormente concluye repitiendo las consecuencias de los progresos de la razón y de la civilización («avarizia lussuria, ignavia»). A continuación comienza otro argumento nuevamente paradójico: el de la «barbarie» derivada de aquellas y, por tanto, derivada, paradójicamente, del «eccesso dell'incivilimento». Una argumentación que termina cuando introduce la idea de naturaleza, enunciando el principio fundamental de este pasaje: «la piú gran nemica della barbarie non è la ragione ma la natura». La idea clave para nosotros es la de que la naturaleza, como suministradora de ilusiones, es también y por ello mismo, suministradora de civilización. Sin que obviemos el inciso que Leopardi anota inmediatamente después: «(seguita però a dovere) »; una restricción o limitación a lo dicho que

(1988) y últimamente Fenoglio (2006). En el caso de Machiavelli el vínculo ha sido menos desarrollado por lo que me resulta, a pesar de la explícita alusión de Leopardi a su intención de elaborar un «machiavellismo di società» en sus «Pensieri». En el caso de Rousseau, y teniendo en cuenta que este texto pertenece al periodo no datado del *Zibaldone* (1817-20), es difícil separar y ponderar qué es reflejo de lecturas directas y qué es reflejo del «rousseauianismo» que irradia toda la época.

¹⁷² Pensamiento, este último, que puede ser interpretado como posición elitista y anti-democrática con relación a la distribución de los bienes de la cultura al pueblo, mientras que, el análisis de Leopardi, proféticamente, vislumbra las consecuencias de los progresos de la razón y de la civilización y del fenómeno de la masificación de la cultura retratando en sus caracteres esenciales lo que hoy entendemos por «sociedad de masas»: la nivelación en una pseudoeducación y el sofocamiento de la individualidad, todo ello acaecido y padecido en nuestro tiempo.

es necesario interpretar y que implícitamente sugiere que la naturaleza posee también elementos negativos que requieren una guía o corrección de la razón, de manera que no se trata de una incompatibilidad ingénita de la razón respecto de la naturaleza sino de la correcta integración de ambos elementos. Pero estas ideas, que por el momento solo podemos conjeturar, van a ser ilustradas por Leopardi a través de las metáforas, enlazadas entre sí, de la luz y el fuego, a las que en breve llegaremos.

Las ilusiones de la antigüedad que, connotadas con los atributos positivos de lo sublime, hacen al genio natural —un hombre singular que sobresale elevándose sobre los otros, un héroe—, son sustituidas en la modernidad por el triunfo del principio de utilidad, por los llamados bienes sólidos. Estos bienes sólidos, si volvemos a la óptica del principio del texto, a la voz moralista de Leopardi, se traducen en «avarizia, lussuria e l'ignavia», y estas finalmente en «barbarie», fruto del «eccesso di incivilimento».

Si el término «barbarie» se entiende de modo general como contrario a civilización y, desde el punto de vista histórico-geográfico, se refiere a los pueblos del norte frente a los pueblos civilizados del *meridione* (esencialmente la civilización grecolatina), esto no debe despistarnos en relación con la acepción que aquí le otorga Leopardi: la idea de «barbarie» tiene en Leopardi un sustrato interpretativo que deriva de las teorías políticas de Machiavelli, Montesquieu y Rousseau, y que explica esta aparente paradoja según la cual el exceso de razón y civilización produce la «barbarie»:

E però non c'è dubbio che i progressi della ragione e lo spegnimento delle illusioni producono la barbarie, e un popolo oltremodo illuminato non diventa mica civilissimo, come sognano i filosofi del nostro tempo, la Stael ec. ma barbaro: al che noi c'incamminiamo a gran passi e quasi siamo arrivati (Leopardi 1999a:33-35).

De nuevo esa causa mayor presentada de modo positivo y negativo a la vez, de modo bipolar: «I progressi della ragione» *versus* «lo spegnimento delle illusioni», producen la degeneración moral denotada con el término «barbarie».

Hay que poner atención en el uso de la metáfora de la luz con relación a la del fuego. En el enunciado anterior, puesto entre paréntesis, se ilustraba el

paso a la modernidad con la imagen de la distribución entre los hombres de «lumi», que así repartidos en la masa quedan reducidos a pequeñas luces capaces solo de «piccoli effetti»¹⁷³. La metáfora de la luz, símbolo universal de la razón ilustrada, sufre un vuelco, una subversión, al mostrar Leopardi la otra cara de sus efectos, al hablar del efecto que produce el exceso de «luz» de la razón: «lo spegnimento delle illusioni»; este exceso produce una catástrofe: la «luz» de la razón ilumina, hace ver, sí, pero esa lucidez de la visión «apaga el fuego» de las ilusiones que «arde» en el corazón, en el sentimiento. La lógica, siempre paradójica, de esta red metafórica encuentra su epigramática formulación, como analizaremos más abajo, en la sentencia: «La ragione è un *lume*; la natura vuol essere illuminata dalla ragione *non incendiata*» (La cursiva es nuestra). La metáfora de la luz se conjuga, por tanto, con la del fuego, pues esa luz puede devenir fuego destructor; en nuestro caso, de la naturaleza.

La alusión a Madame De Staël está, en este texto, en clave polémica¹⁷⁴. Leopardi rechaza el proyecto iluminista de la Ilustración del pueblo y de la 'perfectibilidad' de la historia propio de la Ilustración (que en este momento para él representa la baronesa) y se posiciona del lado de un cierto iluminismo negativo¹⁷⁵ para el cual los progresos de la razón, que son en sustancia la superación de los errores y creencias del pasado sin ofrecer una sustancia positiva al pensamiento, popularizados, no contribuyen al perfeccionamiento moral de un pueblo, sino, paradójicamente, al extravío de los valores y a la exaltación del puro egoísmo y del frío cálculo, en definitiva, a la pura «barbarie».

¹⁷³ Recordamos el pasaje: «(lasciamo stare che la civiltà fa gli uomini tutti simili gli uni agli altri, togliendo e perseguitando la singolarità, e distribuendo i lumi e le qualità buone non accresce la massa, ma la sparte, sì che ridotta in piccole porzioni fa piccoli effetti)» (Leopardi 1999a:34).

¹⁷⁴ Como hace hincapié en su comentario Damiani, refiriéndose a *Zibaldone* [34], será más tarde con la lectura de *Corinne* cuando Leopardi entre en sintonía con el pensamiento de la baronesa; de hecho, en este momento, «Leopardi avversa la tesi staëliana della 'perfettibilità' nella società come nelle arti, sostenuta soprattutto nel volume *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, di cui egli peraltro poté avere notizie solo indirette. Le sue opinioni sulla baronessa, morta nel 1817, si evolveranno dopo il minuzioso esame di *Corinne*» (Leopardi 1999c:3240).

¹⁷⁵ A propósito del argumento véase el clásico volumen de Rigoni (2010).

Los excesos de la razón producen la «barbarie», en el siglo III de la era de Cristo (recordemos que Leopardi sitúa a Longino en esta época) como en la actualidad. La idea de ciclo histórico de las naciones es un presupuesto de esta comparación. De hecho, con respecto a esa «barbarie»: «[...] noi c'incamminiamo a gran passi e quasi siamo arrivati». El ciclo histórico al que pertenece el autor se dirige inexorablemente a la «barbarie», como ya sucediera en Grecia y Roma. La «barbarie» es el último resultado de la razón¹⁷⁶.

A continuación va a aparecer lo que constituye nuestro objeto de estudio, el término *natura* inserto en esta construcción teórica en la que la lógica que rige es la de la paradoja: «La più gran nemica della barbarie non è la ragione ma la natura». La oposición *ragione-natura*, *cardine* de la argumentación, aparece hacia la mitad del desarrollo del pensamiento, pero constituye la afirmación más sintética de este, que engloba toda la reflexión.

Natura es el término que, por encima de *illusioni*, engloba todos los atributos de la antigüedad relacionados, como hemos demostrado, con «le anime grandi», las naturalezas geniales y superiores, y con la retórica de lo sublime. La naturaleza, «(seguita però a dovere), ci somministra le illusioni», es la fuente generadora de ilusiones, es el principio superior al que, ascendiendo en la cadena de las causas, podemos llegar en nuestra indagación. Existe en el desarrollo de una civilización un punto medio en el que el relativo desarrollo de la razón no ha supuesto aún el deterioro de esas ilusiones que suministra la naturaleza, como en la concepción cíclica de la historia de Vico o Herder, Rousseau o Schiller; hay un momento en la vida de un pueblo en que la energía del origen y la experiencia adquirida no se perjudican sino que se estimulan mutuamente —como sucede en la vida de un organismo biológico— y es esta la idea que recoge Leopardi y que va a denominar *civiltà di mezzo*.

¹⁷⁶ Aunque se trate de un ejercicio meramente conjetural, es inevitable preguntarse si Leopardi habría considerado este nuestro mundo globalizado y «post-moderno» como el último y más apabullante fruto de la barbarie o no, para responder rápidamente que sí, que esta nuestra barbarie es la más perfecta, pues nunca antes en la historia, las naciones han sido, a la vez, tan responsables del destino universal del hombre y tan ciegas al destino de los individuos, que forman las masas hambrientas del tercer mundo, mientras los organismos internacionales despliegan su retórica impotente acerca de los Derechos Humanos.

Se produce una sinergia de naturaleza y razón en la que «le illusioni sono nel loro punto», en la plenitud de esa trayectoria asimilada a la vida orgánica, ilusiones que «fanno un popolo veramente civile». La idea de un periodo heroico y el ideal libertario («[...] i Romani combattenti i Cartaginesi», «i Greci alle Termopile»), tanto en la civilización griega como romana, constituyen el modelo ideal de esta *civiltà di mezzo*: un tiempo de «ardentissime illusioni» y «pochissimo filosofico» donde de nuevo Leopardi utiliza la imagen del fuego en su aspecto positivo para representar el entusiasmo inherente a las ilusiones, ahora proyectadas en el plano político.

La exposición continúa con la explicación del significado de naturaleza, dándonos para ello otra clave fundamental: «Le illusioni sono in natura, inerenti al sistema del mondo, tolte via affatto o quasi affatto, l'uomo è snaturato; ogni popolo snaturato è barbaro, non potendo più correre le cose come vuole il sistema del mondo».

Naturaleza es el término más amplio en el plano de la significación inmanente, que engloba, como hemos dicho en la introducción, las múltiples modalidades en que se materializan sus manifestaciones¹⁷⁷. Leopardi introduce ahora, sin embargo, en relación de sinonimia con el término «naturaleza», una idea que eleva el nivel de abstracción del discurso, situándonos en el horizonte filosófico. Hasta el momento la cuestión era antropológica e histórica: ¿Qué hace posible que en una sociedad haya naturalezas geniales y superiores? Se respondía a la cuestión a través de la distinción entre antiguos y modernos, de la mano de Pseudo-Longino. Leopardi, en su interpretación, partía de la crisis de la retórica para establecer después un paralelismo entre aquellos tiempos y

¹⁷⁷ La riqueza polisémica del término «natura» reside también en la capacidad del texto leopardiano de contemplarla contemporáneamente desde diferentes perspectivas, una racionalista y moderna, otra antigua y moralista. «Natura» engloba, desde el punto de vista moralista, los elementos positivos que hacen posible la existencia del genio natural y, desde el punto de vista de la modernidad, los bienes vanos que no son sino «sostanze immaginarie» y «pazzie»; dos voces leopardianas, la ética y la racionalista, que conviven en la paradoja. Observemos que «beni vani», al igual que «sostanze immaginarie» son construcciones oximóricas que expresan este carácter bipolar de las ilusiones, en contraposición a los bienes sólidos, tangibles, ligados al concepto de utilidad, porque al significado pleno y objetivo de *beni* y *sostanze*, se acompañan los adjetivos *vani* y *immaginarie* que aluden a su carácter de fragilidad e insustancialidad.

los de principios de siglo XIX. Pero la cuestión es ahora vista desde un punto de vista aún más general, que afecta a antiguos y a modernos, que atañe (y esta es la expresión en relación de sinonimia con «naturaleza» que queremos destacar) al «sistema del mundo».

En realidad, esa perspectiva que la crítica ha denominado tradicionalmente *cósmica*, que sustituiría en la madurez a la visión preponderantemente *storica* (nos referimos a la distinción entre *pessimismo storico* y *pessimismo cosmico*) forma parte de la óptica leopardiana ya en esta fase. «Le illusioni sono in natura, inerenti al sistema del mondo [...]»: reelaborando esta frase desde el punto de vista lógico obtenemos la siguiente ecuación: naturaleza = ilusiones = sistema del mundo. La naturaleza como «sistema del mundo» alude aquí, no ya simplemente a los aspectos antropológicos del término (a los atributos de la Antigüedad, de las naturalezas sublimes, del sistema de las ilusiones frente al principio de utilidad), sino a su aspecto más profundamente filosófico y ontológico en sentido griego: como principio que rige la totalidad del ser. Aunque el término «mondo» hace alusión a la visión latina y cristiana que normalmente lo contrapone a una realidad trascendente, aquí «sistema del mundo» es expresión que pretende designar la estructura eterna que rige el modo de actuar de la totalidad de las cosas. Las ilusiones «inerenti», es decir, constitutivas del sistema del mundo, parecen formar una red dentro de la cual se mueve toda civilización y, en última instancia, toda manifestación de la naturaleza. De nuevo el término «barbarie» reaparece para contraponerse a naturaleza y ponerse del lado de la razón. Si se destruyen las ilusiones en que consiste el sistema del mundo, es decir, la naturaleza, si es que eso es posible (y fijemos nuestra atención en la atenuación de esa posibilidad por medio de «quasi»), el hombre queda «snaturato», cae en la pura «barbarie», perdiendo así el componente natural: «[...] tolte via affatto o quasi affatto (las ilusiones), l'uomo è snaturato; ogni popolo snaturato é barbaro, non potendo piú correre le cose come vuole il sistema del mondo». La razón, sigue el texto, en su uso excesivo, se perfila como un elemento en contradicción con el orden natural de las cosas, como un principio negativo que, desgajado de su raíz natural, hace degenerar a los pueblos en «barbarie», abre la brecha de la contradicción. El significado de «naturaleza» en este contexto está sin duda impregnado de

«rousseaunianismo» y, por lo tanto, puede definirse a partir de la crítica de la razón ilustrada del romanticismo incipiente ligada al estoicismo neoclásico para el cual la razón, sobrepasando los límites que le imponen la fe y el sentimiento, es destructiva: «la ragione è un lume; la natura vuol essere illuminata non incendiata»¹⁷⁸.

El diagnóstico de Leopardi acerca del tiempo de Longino («al tempo di Longino già erano quasi barbari, eppure non c'era stata nessuna irruzione straniera; dalla terra stessa loro nacque la barbarie, da quelle civilissime terre, perchè la civiltà era eccessiva») se encuadra dentro de este entramado teórico.

Podemos extraer de nuestro análisis una primera aproximación a las modulaciones temáticas de «naturaleza». Una primera isotopía temática fundamental es la que definiremos como oposición naturaleza-barbarie, entendida esta última como exceso de civilización, como exceso de razón, referida al plano de la moral y de la política y al hombre en su dimensión colectiva, pública (diríamos hoy), punto de referencia de la distinción entre antiguos y modernos. En estos casos el término naturaleza se refiere a la Antigüedad, a las ilusiones inherentes al sistema del mundo y a la virtud antigua. Ligada estrechamente a esta primera forma de manifestación del «noema» naturaleza, está el tema —en la acepción que conferimos a este último término en nuestra premisa metodológica— de la retórica, a su vez atravesado por la distinción entre la antigüedad (la retórica feliz) y la modernidad en la que no es posible tal tipo de retórica. Con este tema, penetramos, siempre en estrecha relación con el tratado de retórica de Pseudo-Longino, en aquellos textos en que Leopardi considera el paso de la república al imperio como paso de la preponderancia de la naturaleza al excesivo desarrollo de la razón, tema que Leopardi personifica a través de la figura de Cicerón: este representa una figura de transición («*Cicerone era il predicatore delle illusioni. Vedete le Filippiche [...]*»; «*Cicerone predicava indarno, non c'erano più le illusioni d'una volta, era venuta la ragione [...]*»); así como también a través de la figura de Bruto, que representa al último héroe de la

¹⁷⁸ La reflexión, tanto pre como postrevolucionaria había alcanzado tales conclusiones, pero nos basta para comprender este pensamiento de Leopardi, ponerlo en conexión con el de Rousseau y su polémica contra las sectas de filósofos y librepensadores que arrastran al pueblo al escepticismo y al egoísmo, alejándolo de la virtud, verdadero objeto del filósofo.

Antigüedad («[...] *non si arrivò a conservare e difendere quello che pur Bruto per un avanzo d'illusioni aveva fatto, vennero gl'imperatori* [...]»).

El tema de la retórica feliz de los antiguos, nacida de y ligada al «noema» naturaleza, se entrelaza con otro tema, cuya relación con aquel es más indirecta, manifestándose en el plano estético a través de la oposición *naturalezza-affettazione*. Este tema se refiere al modo de escribir de antiguos y modernos, que también analizaremos por su relevancia y clara procedencia del *Tratado* de Pseudo-Longino.

Por último, otro modo de manifestación del «noema» naturaleza que hemos puesto de relieve en nuestro análisis, lo constituye el tema, estrechamente ligado a los anteriores pero constitutivamente distinto, de naturaleza como «sistema de las ilusiones» equivalente al «sistema del mundo», que amplía semánticamente el contenido del término, alcanzando tanto un punto de vista ontológico-existencial, es decir, afectando a la dimensión íntima y privada del hombre, como un punto de vista cósmico, ajeno y superior al de la historia, aunque capaz de englobarlo en sí; una perspectiva que supera la distinción antiguos-modernos y que acompaña al pensamiento de Leopardi desde sus albores, dándole una apertura ontológica.

De entre las modalidades temáticas relacionadas con la idea de naturaleza, presentes en el texto analizado, nos interesa fijar nuestra atención en aquellos temas y figuras que guardan una relación de intertextualidad, siquiera ideal, con el *Tratado* de Pseudo-Longino. Nos interesa, por lo tanto, el modo en que Leopardi pone en relación la crisis de la retórica en la Antigüedad con la crisis de su propio tiempo¹⁷⁹. Estas reflexiones, que se despliegan a partir de la oposición naturaleza *versus* barbarie y, en consecuencia, a partir de la oposición naturaleza *versus* exceso de razón (ya que la barbarie, como hemos visto, procede para Leopardi del desarrollo excesivo de la razón), versan primero sobre el plano de la política, materializándose en el tema de las condiciones que hacen posible en una sociedad una «retórica feliz», aquella en que se produce la unidad entre palabra y acción, en oposición a la modernidad como ruptura de esa unidad (tema que se figurativiza, como hemos indicado,

¹⁷⁹ Recordemos que Leopardi situaba a Longino en el siglo III d. C. Solo mucho después en *Zibaldone* [4369] y [4670] Leopardi se plantea la cuestión de la autoría y fecha del *Tratado*, sobre la que el filólogo Amati especulaba.

en las figuras de Cicerón o de Bruto). Pero, de la dimensión política, esas reflexiones se extienden además a la estética, siendo este el segundo aspecto que destacaremos, a través del extenso despliegue del tema naturaleza *versus* arte, *naturaletta versus affettazione*, referido al arte de la escritura, aspectos que en una primera aproximación guardan con el «*noema*» naturaleza una relación menos evidente pero no por ello menos real y, por lo tanto, imposibles de obviar en nuestra investigación.

3. *L'eloquenza vera* y *L'eloquenza del Pergamo*. Naturaleza y libertad

Comencemos pues nuestro análisis de la idea de naturaleza en Leopardi a través de la lectura e interpretación de determinados textos que hemos elegido, pertenecientes no al filón filosófico-existencial (naturaleza = ilusiones = sistema del mundo), ni al estético-poético (naturaleza = capacidad creativa del genio), sino al político-retórico (naturaleza = Antigüedad = retórica feliz).

El paso de la libertad, que encarnan la democracia griega y la república romana, a la tiranía equivale a la relegación a un pasado mítico, casi irrecuperable, de la unidad de pensamiento y acción, y de la condición del hombre virtuoso, en el sentido pagano del término (*virtus*; en griego *areté*), cuya palabra es a la vez acción, capacidad para persuadir al pueblo libre. La condición de oralidad de la retórica antigua le confiere a la palabra una efectividad y una realidad dialógica que solo la democracia, porque se trata del gobierno que garantiza la igualdad de los ciudadanos, puede hacer posible.

Leopardi se hace eco de la clásica asociación, que recoge el *Tratado*, entre régimen democrático y auge de la verdadera oratoria: la democracia es «nodriza de talentos», y la libertad, es «capaz de alimentar por sí sola las almas nobles» (Anónimo 1977:201). Nos interesa la caracterización de esa elocuencia de la Antigüedad, en cuanto manifestación, en coherencia con nuestra investigación, de la idea de naturaleza en Leopardi. De los múltiples textos que se pueden aportar, elegimos dos, pertenecientes al *Zibaldone*, en

especial sintonía con nuestro objetivo: la «*eloquenza vera*» y su relación con el término «*natura*». He aquí el primer texto:

In proposito di quello che ho detto p.145. osservate come infatti l'eloquenza vera non abbia fiorito mai se non quando ha avuto il popolo per uditore. Intendo un popolo padrone di sé, e non servo, un popolo vivo e non un popolo morto, sia per la sua condizione in genere, sia in quella tal congiuntura, come alle nostre prediche il popolo non è vivo, non ha azione ec. ec. Oltre che il soggetto delle prediche non ha il movimento, l'azione, la vita necessarie alla grande eloquenza, e perciò quella del pergamo, quando anche sia somma e perfetta, è tutt'altra eloquenza che l'antica, e forma un genere a parte. Del resto appena le repubbliche e la libertà si sono spente, le assemblee, le società, i tribunali, le corti, non hanno mai sentito la vera eloquenza, non essendo uditorii capaci di suscitarla (Leopardi 1999a:191,192).

El precedente textual al que se refiere este pasaje y del cual es continuación, *Zibaldone* [145], plantea otra cuestión relevante de clara ascendencia longiniana, la de la oposición genio *versus* academicismo, en la que tendremos que fijarnos más adelante. Ahora nos interesa la caracterización leopardiana de esa «vera eloquenza». Condición previa para el florecimiento de esta última es el tener un «popolo per uditore»; la «vera eloquenza», por un lado, debe haber sido creada para ser recitada o leída ante el pueblo; por otro, solo un auditorio libre puede suscitarla, es decir, solo una condición política de libertad ofrece un auditorio libre («Intendo un popolo padrone di se, e non servo») capaz de ser movido, de reaccionar ante el discurso político, intensificándose la gradación ascendente del significado al identificar Leopardi libertad y vida: «un popolo vivo e non un popolo morto». Nuestro autor lamenta la ausencia de esa condición del pueblo en la actualidad, pues «alle nostre prediche il popolo non è vivo, non ha azione». La red metafórica inherente a este contexto (libertad-vida-movimiento *versus* servidumbre-muerte-inmovilidad) caracteriza, por tanto, la «vera eloquenza» como fenómeno directamente proporcional a la libertad del auditorio, a sus capacidades vitales de movimiento y acción. Solo un pueblo libre, vivo y activo inspira al orador y es inspirado por él, según esa afinidad entre orador y espectador inherente a lo sublime que ya destacamos en el *Tratado*:

En virtud de su propia naturaleza, lo auténticamente sublime arrebatada de alguna manera nuestro espíritu, y, poseído de una especial exaltación, llénase de gozo y de orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar (Anónimo 1977: 89).

Frente a la «eloquenza vera», la «eloquenza del pergamino» carece de esa condición esencial inherente a lo sublime; puede ser «somma e perfetta» pero no por ello equivale a la elocuencia antigua; constituye, en realidad, un «genere a parte». Carece de lo esencial: de un auditorio libre y es, por tanto, correlativa a un pueblo muerto, inerte, esclavo. Es necesario puntualizar que Leopardi, en su caracterización del pueblo, considera que en general este es, excluyendo breves y puntuales momentos históricos, «per la sua condizione in genere», un agente pasivo; pero además, es la propia coyuntura histórica y política moderna la que hace que los posibles contenidos de los discursos carezcan de esa condición sublime: «[...] sia per la sua condizione in genere, sia in quella tal congiuntura, come alle nostre prediche il popolo non è vivo, non ha azione ec. ec. Oltre che il soggetto delle prediche non ha il movimento, l'azione, la vita necessarie alla grande eloquenza, e perciò quella del pergamino, quando anche sia somma e perfetta, è tutt'altra eloquenza». Se trata de una idea que también era expresada en el *Tratado* con claridad al afirmar que el «espíritu de los oradores [...] comparte el resplandor de la libertad con los hechos mismos de los que se ocupa» (Anónimo 1977:201). No existiendo ya resplandor que compartir, «appena le repubbliche e la libertà si sono spente», el presente prosaico de la actualidad ha dejado atrás irremisiblemente, junto con la libertad, la «vera eloquenza»¹⁸⁰.

La «retórica feliz» requiere un auditorio capaz de suscitarla; por tanto, la elocuencia posterior, la elocuencia «del pergamino», constituirá un género aparte con respecto de aquella.

¹⁸⁰ No podemos dejar de apuntar aquí la radical importancia de la influencia sobre Leopardi de un autor como Alfieri que, tanto a través de sus tragedias como de sus ensayos políticos y de su biografía (de la cual deriva el soneto *Letta la Vita dell'Alfieri*) modula esta temática bajo su particular prisma.

¿Cómo se relaciona este entramado teórico con la idea de naturaleza?
El siguiente texto que hemos escogido puede ilustrar tal relación:

Fra tante miserie di governi che quasi facevano a gara, qual fosse il più imperfetto e cattivo, e il meglio adattato a procurare l'infelicità degli uomini; egli è certo ed evidente, che lo stato libero e democratico, fino a tanto che il popolo conservò *tanto di natura* da esser suscettibile in potenza ed in atto, di virtù di eroismo, di grandi illusioni, di forza d'animo, di buoni costumi; fu certamente il migliore di tutti [...] Ma restava ancora nel mondo *tanta natura, tanta forza di credenze naturali o illusioni*, da poter sostenere lo stato democratico, e conseguire una certa felicità e perfezione di governo. Uno stato favorevolissimo alle illusioni, all'entusiasmo ec. uno stato che esige grand'azione e movimento: uno stato dove ogni azione pubblica degl'individui è sottoposta al giudizio, e fatta sotto gli occhi della moltitudine, giudice, come ho detto altrove, per lo più necessariamente giusto; uno stato dove per conseguenza la virtù e il merito non poteva mancar di premio; uno stato dove anzi era d'interesse del popolo il premiare i meritevoli, giacchè questi non erano altro che servitori suoi, ed i meriti loro, non altro che benefizi fatti al popolo, il quale conveniva che incoraggisse gli altri ad imitarli; uno stato dove, se non altro, e malgrado le ultime sventure individuali, non può quasi mancare al merito, ed alle grandi azioni il premio della gloria, quel fantasma immenso, quella molla onnipotente nella società; uno stato, del quale ciascuno sente di far parte, e al quale però ciascuno è affezionato, e interessato dal proprio egoismo, e come a se stesso; uno stato dove non c'è molto da invidiare, perchè tutti sono appresso a poco uguali, i vantaggi sono distribuiti equabilmente, le preminenze non sono che di merito e di gloria, cose poco soggette all'invidia, e perchè la strada per ottenerle è aperta a ciascheduno, e perchè non si ottengono se non per mezzo e volontà di ciascheduno, e perchè ridondano in vantaggio della moltitudine; in somma uno stato che sebbene non è il primitivo della società, è però il primitivo dell'uomo, *naturalmente libero*, e padrone di se stesso, e uguale agli altri (*come ogni altro animale*), e quindi *moltissimo della natura* sola sorgente di perfezione e felicità: un simile stato finchè restava *tanta natura* da sostenerlo, e quanta bastava perch'egli fosse ancora compatibile colla società; era certamente dopo la monarchia primitiva, il più conveniente all'uomo, il più fruttuoso alla *vita*, il più felice. Tale fu appresso a poco lo stato delle repubbliche greche fino alle guerre persiane, della romana fino alle puniche (Leopardi 1999a:462-464) (La cursiva es nuestra).

El texto no trata directamente el tema de la retórica, pero caracteriza exhaustivamente los rasgos que hacen del estado libre y democrático (*conditio sine qua non* de la «vera eloquenza») el mejor y el más apto para conseguir una «certa felicità» y «perfezione di governo». Desde el mismo comienzo Leopardi introduce el término *natura* como condición esencial y determinante en un pueblo del estado libre y democrático: «fino a tanto che il popolo conservò *tanto di natura* da esser suscettibile in potenza ed in atto, di virtù di eroismo, di grandi illusioni, di forza d'animo, di buoni costumi». Algo que solo es posible, sin embargo, cuando todavía queda en el mundo «tanta natura, tanta forza di credenze naturali o illusioni, da poter, sostenere» dicho estado. Aparece de modo explícito en este pasaje la idea de naturaleza como término semánticamente más amplio, como noema que recoge en sí al conjunto de las ilusiones: «forza di credenze naturali e illusioni», las cuales aún no deterioradas por el excesivo desarrollo de la razón propician el mantenimiento de la libertad y de una «certa felicità e perfezione di governo».

A continuación, una serie de enunciados, a modo de una gradación intensiva, comenzando siempre por una aliteración: «uno *stato*», van enumerando los rasgos y condiciones que hacen a una sociedad capaz de generar lo sublime político y, por tanto, retórico.

Reaparecen aquí los rasgos ya anteriormente mencionados referidos al pueblo libre, susceptible de inspirar y ser inspirado por una retórica sublime: «favorevolissimo alle illusioni, all'entusiasmo», «che essige grande azione e movimento». Pero vamos a asistir, además, a una sintética y exhaustiva descripción de la república ideal y de sus mecanismos internos para mantener la justicia, una descripción que sin duda tiene sus raíces en la reelaboración que hace Rousseau del pensamiento estoico y que resuena como un eco en un episodio todavía muy reciente de la historia de Europa, la del jacobinismo, último intento desesperado por instaurar esa república ideal que parece haber quedado irremisiblemente ligada al horizonte de la Antigüedad.

No faltan, sin embargo, los puntos de anclaje con el *Tratado* que, desde la resignación ante el presente imperial, no deja de elogiar, en boca del filósofo, tales mecanismos: «La libertad, se dice, es capaz por sí sola de alimentar los sentimientos de las almas nobles, de dar alas a la esperanza, y de fomentar,

con ello, el espíritu de una mutua rivalidad y la emulación para alcanzar la palma» (Anónimo 1977:201).

Fijémonos brevemente en la enumeración leopardiana de los rasgos inherentes de la república ideal. Toda acción pública es realizada ante los ojos del pueblo, «necessariamente giusto», ya que premia la virtud y el mérito de los que favorecen a la mayoría de los ciudadanos encontrando en el virtuoso a su servidor, a su representante. Y este premio es, esencialmente la gloria, «fantasma inmenso», pero «molla onnipotente nella società». Vemos de nuevo cómo la lógica de la paradoja aúna dos puntos de vista aparentemente contradictorios: el ámbito de la gloria es visto desde la óptica desencantada de la modernidad —desde la óptica de las ilusiones— como «fantasma» de la imaginación, pero, dotado de una gran potencia («inmenso»), capaz de movilizar a la sociedad (y la referencia obligada aquí es la de los *Pensées* de Pascal), de constituir su principal motor («molla onnipotente nella società»).

La condición de «comunidad» de las repúblicas antiguas gracias a la identificación del individuo con aquella, por medio de un mecanismo que basa su efectividad en el amor propio, de manera tal que la voluntad del individuo se armoniza con la del Estado, es otro punto, sin duda, adscribible a las teorías de Rousseau, así como la conclusión de la ausencia de envidia y competencia entre los individuos en un Estado en el que el camino que lleva a la excelencia está abierto a todos y es alcanzado con justicia por quien lo merece, reportando beneficios a la mayoría.

Pero vayamos a nuestro objeto que es la función que cumple la naturaleza en este contexto; el término aparece al final, a modo conclusivo, como proposición lógica que engloba todos los atributos positivos precedentemente enunciados:

[...] in somma uno stato che sebbene non è il primitivo della società, è però il primitivo dell'uomo, *naturalmente libero*, e padrone di se stesso, e uguale agli altri (come ogni altro animale), e quindi *moltissimo della natura* sola sorgente di perfezione e felicità: un simile stato finchè restava *tanta natura* da sostenerlo, e quanta bastava perch'egli fosse ancora compatibile colla società; era certamente dopo la monarchia primitiva, il più conveniente all'uomo, il più fruttuoso alla *vita*, il più felice [...] (Leopardi 1999a: 264) (La cursiva es nuestra).

La referencia al mito de la naturaleza primitiva del hombre se hace aquí evidente: el hombre, en el estado en que Leopardi está imaginándolo es «naturalmente libero» [...]«padrone di se stesso e uguale agli altri (come ogni altro animale)». Aunque desde el punto de vista histórico la monarquía ha sido el primer régimen («stato primitivo della società»), el estado democrático del que habla Leopardi guarda con ese estado primitivo, previo a la sociedad humana, una relación de semejanza en cuanto que mantiene espontáneamente los rasgos de la condición natural, la libertad y la igualdad, y es por tanto «[...] uno stato [...] *moltissimo della natura sola sorgente di perfezione e felicità*».

Entendemos esta frase —sintácticamente no muy clara y que además se resiente de la ambigüedad del término «stato»¹⁸¹— del siguiente modo: un estado en gran medida «perteneciente a» o «cercano a» la naturaleza, única fuente de perfección y de felicidad. La idea de naturaleza como fuente generadora y de la que irradia tal forma de estado se refuerza en el enunciado siguiente: «[...] un simile stato finchè restava tanta natura da sostenerlo».

«Natura» es de nuevo la condición para que surja el estado “più fruttuoso alla vita, il più felice”, aquella que lo connota positivamente, asociándolo a la vida y a la felicidad».

El pensamiento termina reiterando la concreción de tal modelo de estado en determinados momentos de la historia de Roma y Grecia, momentos en que política y retórica pudieron brillar con el halo de lo sublime.

La estrecha relación entre política y retórica, por tanto, en la mente de Leopardi, como ya en el autor del *Tratado*, está irrevocablemente ligada a ese pasado mítico. Pero, una vez entrados en la historia, la palabra como acción dejará paso irremediabilmente a la palabra vaciada de su poder político y dialógico, de su libertad, al ser fruto de la servidumbre y de la adulación. La «vera eloquenza» queda así prácticamente vetada a la modernidad y vinculada, por el contrario, a un estado que Leopardi considera más cercano a la naturaleza, en el sentido de más estrechamente ligado al sistema de las

¹⁸¹ En todo el pasaje citado «*stato*» está escrito con minúsculas, lo que nos permite interpretar el término tanto en su sentido lato (situación; modo) como en su sentido estricto (tipo de gobierno; nación). Puesto que al final de la cita se lo contrapone a la monarquía es más probable la segunda de estas dos opciones.

ilusiones y al ámbito de la imaginación. «*Natura* es aquí fuerza generadora de las ilusiones y de las creencias naturales, fuerza que propicia, cuando no es contrariada por el excesivo desarrollo de la razón, el estado más cercano a la felicidad, el estado libre y democrático, condición previa, a su vez, de la retórica feliz.

4. Naturaleza y genio de las lenguas. Naturaleza *versus* arte

La idea de naturaleza así como la presencia de Longino entran igualmente en juego si consideramos el paso de la retórica feliz de los antiguos, de la «eloquenza vera» a la «eloquenza del pergamo». En efecto, el tránsito de la efectividad política de la palabra oral a la intransitividad de la palabra escrita, puede ser visto desde otro punto de vista, como la modificación y evolución que sufren las lenguas en su desarrollo, a través de los avatares históricos y políticos. De nuevo Leopardi, partiendo del análisis de los lugares clásicos de la civilización greco-latina, es capaz de aplicar y extrapolar sus conclusiones a la contemporaneidad, y más en concreto, a la historia de la literatura de las lenguas modernas. El texto que hemos elegido nos interesa porque caracteriza la oposición antiguos-modernos desde este punto de vista, poniendo en juego una vez más el término *natura*, y porque además sitúa a Longino dentro del argumento:

La lingua greca sebbene più figurata non solo della francese, ma della italiana (dico della italiana che non pecchi di troppa, e a lei non naturale conformità col latino andamento, come peccò alle volte nel 500. al contrario del 300, e della sua vera indole) contuttociò era nella sua primitiva qualità, di una forma, se non ragionevole, *naturalissima però, e semplicissima, e facilissima*. Sino a tanto ch'ella mantenne il suo vero genio, mantenne anche queste proprietà. Le mantenne in Erodoto, in Senofonte, negli Oratori Attici, e generalmente più o meno in tutti gli scrittori degli ottimi suoi secoli sempre appresso a poco, in proporzione dell'antichità rispettiva. Gli scrittori che succedettero a questi, benchè buoni ancor essi, benchè lontani dalla turgidezza, dall'arguzia, dalla decisa oscurità, dalla soverchia intralciatura, dalla immodestia dello stile e della lingua, allontanarono però moltissimo la lingua greca, da quella nativa, nuda, schietta, spontanea, facile bellezza e grazia de' suoi ottimi e primi scrittori, e sforzarono la sua *primitiva natura ed indole*, accostandola piuttosto alla struttura latina, che alla propria sua. Questo si nota in Polibio, in Dionigi d'Alicarnasso, ma molto più ne' susseguenti, come in Luciano, molto più e soprattutto in Longino. Scrittori elegantissimi, di eleganza non affettata, non impura, non corrotta, non malsana, ma diversa da quella semplicissima eleganza dell'antica lingua greca, e se non contraria e ripugnante, certo rimota

dall'indole e dal costume suo primitivo [...] Di facilissima ch'era l'antica scrittura greca, divenne appoco a poco, se non oscura, certo difficile, essendo declinata in quell'idioma lavorato ed ornato, che o nello stesso tempo, o poco prima o dopo, divenne proprio de' latini, da' quali io non discrederei che fosse passato quel costume e quel gusto ai greci (ma bisognerebbe esaminare gli scrittori greci intermedi fra Demostene, e quelli che furono ai tempi Romani); sebben potesse molto naturalmente nascere dallo studio, dagli Atticisti che uscivan fuori, dal ridursi la cosa a regola, e la eleganza a misura e meditazione, e ricerca ec. Longino, sebbene fioritissimo delle possibili eleganze e gentilezze della lingua greca, le ricerca tanto, e le accumola (senza però affettazione), che si trovano più frasi e modi figurati in lui che in dieci antichi greci tutti insieme; e sì per questo sì per la struttura intrecciata, composta, manipolata dell'orazione; la lunghezza, e strettissima e fortissima legatura de' periodi, le ambagi ec. riesce tanto difficile quanto i più difficili e lavorati scrittori latini. Ai quali egli somiglia tanto, che, massime vedendolo studioso di Cicerone, non dubito, quanto a lui, che quello scrivere non gli sia derivato dai latini, e ch'egli non abbia o voluto trasportare, o (come si fosse) trasportato l'indole e gli spiriti latini nella lingua greca, quanto però questa lo comportava; perchè a ogni modo, come faranno sempre tutte le lingue, ella conserva anche presso lui, il suo sembiante diverso dall'altrui (Leopardi 1999a:613-615) [844-848] (21-24 marzo 1821).

El texto nos permite acceder desde otra perspectiva —la de la historia y evolución de las lenguas, es decir, desde las observaciones leopardianas de teoría e historia lingüística¹⁸²— al valor que el noema *natura* cobra en la

¹⁸² A partir del *Zibaldone* se puede extraer toda una concepción lingüística llena de aportaciones determinantes que a veces anticipan a esta ciencia del *novecento*; importantes en este sentido son los estudios de Timpanaro (1997) y sobre todo, el de Gensini (1984) del que extraemos las siguientes observaciones: «L'intreccio profondo di analisi teorico-filosofica e politica linguistico-culturale caratterizza del resto tutta la ricca messe di pagine linguistiche ricavabili dai testi leopardiani, e in particolare dallo *Zibaldone*, al quale il poeta certo pensava quando, ancora nel marzo 1829, facendo all'amico Pietro Colletta l'elenco dei suoi "disegni", anzi "de' suoi castelli in aria", annunciava un "Parallelo delle cinque lingue, delle quali si compone la nostra famiglia di lingue colte, cioè greca, latina, italiana, francese e spagnuola". La slovacca "non è lingua colta, non di meno anche di quella si toccherebbe qualche cosa in trascorso; la lingua portoghese sta con la spagnuola. *Di questo ho già i materiali quasi tutti*; e farebbero un libro grosso. Resta l'ordinarli, e poi lo stile (corsivo nostro)". Era almeno dal 1821

argumentación leopardiana, puesto aquí de manifiesto como adjetivo («naturalissima») e, indirectamente, a través de expresiones como «primitiva qualità», «primitiva natura ed indole», «indole e costume primitiva». Podemos extraer del primer párrafo un cuadro general de la teoría comparativa de las lenguas de Leopardi, que en este momento de su biografía (1821) ha asimilado y matizado la fuerte influencia del purismo del *abate* Cesari¹⁸³, pero conservando algunas de sus propias ideas esenciales. La idea esencial que se ha venido desarrollando en páginas anteriores, y que es necesario anticipar, es la de que las lenguas modernas, en especial la francesa, alcanzan una mayor universalidad a través de la homologación de lengua escrita y oral y de la supresión de la forma de designación metafórica y priorización de la analítica; en el caso de las lenguas antiguas, explica Leopardi, el criterio cambia ya que en estas reina mucho más la imaginación. Este es el motivo por el que la lengua más universal de la antigüedad, la griega, fuese a la vez la más metafórica. Según Leopardi el griego es la lengua «*figurata*» por antonomasia, esto es, la más ligada a la forma de expresión figurada o metafórica, si excluimos la lengua italiana del *trecento*, cuya potencia, en este sentido, no

che Leopardi nutriva un simile proposito: ve n'è una precisa testimonianza nella citata lettera al Giordani, che promette una "scrittura delle lingue e specialmente delle cinque che compongono la famiglia delle nostre lingue meridionali". In effetti è a quest'altezza cronologica che s'addensano nello Zibaldone le numerosissime osservazioni di teoria e storia linguistica, ma anche molte di quelle più propriamente glottologico-filologiche, disponibili a costituire il "libro grosso" restato per sempre un desiderio. Ma ancor prima nei disegni letterari risalenti al 1819, e soprattutto in quello del trattato "Della condizione presente delle lettere italiane", non mancano importanti riferimenti alla lingua come questione "nazionale", così come, di lì a poco si aggiungono propositi di più schietta erudizione, quali una "storia della lingua greca" e una "dissertazione dell'antico volgare latino". Quest'ampiezza di prospettive, e l'ardimento progettuale che vi ci accompagna, era il modo, tutto leopardiano di inserirsi in quella materia linguistica che, in Italia, tanto faticava a uscire da una logica retorico-letteraria, quanto a raccordarsi alle spinte nuove, francesi e tedesche, che venivano radicalmente trasformando la concezione e la pratica della ricerca sul linguaggio e le lingue» (Gensini 1984.8).

¹⁸³ En concordancia y relación con estas ideas, aunque solo podemos aquí recordarlo, el purismo que Leopardi practicará y sobre el que más tarde tomará una posición más crítica, cuyo principal promotor en Italia es el *abate* Cesari, defiende la idea de que el carácter particular de cada lengua, partiendo de un origen puro se va corrompiendo con el pasar del tiempo, por lo que es necesario, para mejorarla, volverla a sus orígenes, en el caso del italiano volverla a la forma del *trecento*.

supera a ninguna otra lengua, y a la vez es la lengua que posee una forma más simple. La lengua latina, sin embargo, se opone a la griega e italiana del *trecento* por su compleja estructura, como también le sucede así a la lengua italiana latinizante del *cinquecento* (que en ocasiones peca de una «*a lei non naturale conformità col latino andamento*»). La lengua italiana y francesa tienen entre sí, en el contexto de las lenguas modernas, una relación similar a la que tienen entre sí el griego y el latín, es decir, una relación de oposición como lenguas, respectivamente, de la imaginación y de la razón. Pero es el criterio de simplicidad/oscuridad el que rige el argumento. La lengua griega es en su origen, en su «*primitiva qualità*», «*naturalissima*», «*semplicissima*» y «*facilissima*».

Estas propiedades constituyen su «*vero genio*» que más abajo se sigue caracterizando por esa «[...] *nativa, nuda, schietta, spontanea, facile bellezza e grazia de' suoi ottimi e primi scrittori*». La expresión «*vero genio*» nos trae a la memoria las teorías de Vico y Herder, y está referida aquí a la lengua originaria de un pueblo que el poeta-vate recoge en su obra. Se trata de la teoría de la poesía de naturaleza frente a la poesía de arte, que si bien tiene raíces antiquísimas, —una de las principales es sin duda nuestro *Tratado*— vive un apogeo sin precedentes en el Romanticismo, tanto a nivel poético como de reflexión poética¹⁸⁴. Leopardi se sitúa dentro de esta tradición para la que las

¹⁸⁴ La vinculación de la idea de genio a la de naturaleza —a la que hemos aludido indirectamente en el párrafo 8 y en la conclusión del Capítulo II. 1 dedicado a Longino, cuando tratamos de la identificación entre naturaleza, genio y divinidad como rasgo configurador de lo sublime— va a encontrar una de sus modulaciones más relevantes en una figura intelectual contemporánea a Leopardi, Goethe, influyendo en los desarrollos posteriores de la estética. Aunque esta modulación del tema genio-naturaleza llevada a cabo por Goethe, toca solo tangencialmente nuestra investigación, nos interesa traerla aquí porque puede ayudarnos a ver con más claridad el modo en que Leopardi vincula en este texto la expresión «*vero genio*» al noema *natura*. Nos referimos a una idea troncal en el pensamiento de Goethe que desarrolló muy pronto en el ensayo *Materiale dell'arte plastica* (1788): la idea de la importancia condicionante y decisiva de la materia del arte, en este ensayo aplicada a la escultura. De la misma manera que Goethe afirma que la materia posee unas posibilidades virtuales de las que el verdadero artista sabe sacar partido, armonizando la predisposición de la materia con la ejecución del artista, igualmente, Leopardi es capaz de concebir en este pensamiento la idea de una índole propia de cada lengua vinculada a su constitución material, a su origen, que el artista, en este caso el poeta, puede adoptar realizando así una poesía de

lenguas, como los pueblos, están dotadas desde su origen de un «genio» particular, de una *natura*, en el sentido de unas propiedades esenciales que la configuran y que constituyen la genuina expresión del espíritu de ese pueblo.

A partir de este texto, se pueden establecer tres niveles en la evolución de la lengua de los escritores griegos: primero el de los escritores que siguieron la «prima natura o indole», el «vero genio», cuyos rasgos ya han sido destacados. A esta fase pertenecen los historiadores y oradores que a continuación cita Leopardi: «Erodoto, Senofonte, gli oratori Attici».

Un segundo nivel, en oposición con el primero, se deduce y se define a través de la posición intermedia de los escritores que, si bien no han caído aún en la degeneración total, han iniciado ya ese proceso de transgresión y alejamiento de la *natura* de la lengua. Finalmente, los atributos del tercer nivel, punto extremo de degeneración son: «turgidezza», «arguzia», «decisa oscurità», «soverchia intralciatura», «immodestia dello stile e della lingua», elementos que parecen formar un cuadro de gusto gótico o barroco. El nivel intermedio, formado por aquellos escritores que sin haber caído en estos últimos excesos han iniciado este camino (Polibio, Diógenes De Halicarnaso, Luciano), y entre los cuales se encuentra Longino, han recibido una influencia externa sobre su estructura originaria, la del latín y su sintaxis.

Junto a esta hipótesis que exigiría verificación «ma bisognerebbe esaminare gli scrittori greci intermedi fra Demostene, e quelli che furono ai tempi Romani», se enumeran otras causas: «dallo studio, dagli Atticisti che

naturaleza o, por el contrario, tratar de doblegar forzando su natural estructura, haciendo con ello una poesía de *arte*. Así expone Goethe el problema en general: «Nessun'opera d'arte è incondizionata, anche se fatta dall'artista più grande e abile: per quanto padroneggi la materia in cui lavora, tuttavia egli non può cambiarne la natura. Egli dunque può produrre ciò che ha in mente solo in un certo senso e solo a certe condizioni, e l'artista più eccellente sarà sempre quello la cui facoltà inventiva e immaginativa si unisce immediatamente con la materia in cui ha da lavorare. Questo è uno dei maggiori meriti dell'arte antica; e come gli uomini si possono chiamare intelligenti e felici solo quando vivono con la massima libertà nella limitazione della loro natura e della loro situazione, così meritano tutto il nostro rispetto quegli artisti che non vollero fare niente di più di ciò che la materia permise loro, eppure proprio in tal modo fecero cose così grandi, che solo con la massima applicazione d'un'intelligenza coltivata riusciamo a riconoscerne il merito» (en Pareyson 1974:123). El artista hace sobre la materia lo que la naturaleza de ésta le permite. La idea de degeneración del arte está en relación con la pretensión del artista de contrariar a la naturaleza.

uscivan fuori, dal ridursi la cosa a regola, e la eleganza a misura e meditazione, e ricerca». Además de la posible influencia de otras lenguas, presumiblemente orientales, se alude al proceso, que también analiza el Tratado, al que pronto volveremos, por el que las formas que espontáneamente adopta el creador presto pasan a ser reducidas a norma, transformadas en regla de arte. Sin embargo, la hipótesis del contagio de las estructuras latinas cobra forma en el texto en el análisis, realizado por Leopardi, del caso concreto de Longino. El estilo y la lengua de este se define a través de la negación de lo negativo y no de la afirmación de los valores positivos del pasado: «eleganza non affettata, non impura, non corrotta, non malsana». La escritura de Longino, «se non oscura», es «difficile», «declinata in quell'idioma lavorato e ornato». La hipótesis se amplía cuando Leopardi afirma que «quel costume e quel gusto» se está formando en el mundo latino «o nello stesso tempo, o poco prima o poco dopo» para pasar a escritores como Longino, cuya sintaxis parece haber transportado «l'indole e gli spiriti latini» a la lengua griega, tanto cuanto el «vero genio» de esta última podía permitírselo, («quanto però questa lo comportava»)¹⁸⁵. Longino está fuertemente influido como escritor por el modelo que estudia como crítico¹⁸⁶. La influencia del modo de escribir de los latinos afecta sobre todo a la sintaxis; adaptándose al modo latino, esta se hace más compleja y por tanto se aleja del plano oral, perdiéndose cada vez más la originaria cercanía de lengua oral y escrita del griego, uno de los caracteres que conforman su naturaleza: «la struttura intrecciata, composta, manipolata dell'orazione; la lunghezza, e strettissima e fortissima legatura de' periodi, le ambagi». La lengua se hace más compleja cuanto más se aleja de su «naturaleza», de su *vero genio* en el sentido de su primitiva configuración

¹⁸⁵ Aunque la alusión a Lucrecio en el *Tratado* está ausente, quizá a causa de la llamativa oposición en el soporte ideológico de las ideas —oposición que sin embargo no evita la notoria similitud en el gusto por los elementos propiamente sublimes (volcanes, torrentes, montañas, océanos, elementos magníficos de la naturaleza, etc.)—, la tendencia expresiva barroca y el peso de la figura de Cicerón, fuertemente ligada a la de Lucrecio, nos permite imaginar una callada presencia del *De rerum natura* en el *Tratado*.

¹⁸⁶ El hecho de que el Pseudo-Longino sea un tratado de retórica que va exhibiendo las figuras y tropos que trata —lo que explica la complejidad de su lengua— no le impide a Leopardi lanzar la hipótesis de que el crítico ciceroniano esté fuertemente influido por el modelo estudiado.

ligada a la oralidad: tal es el sentido de la aparición de «natura» en este texto y, en general, en las reflexiones leopardianas sobre la evolución de las lenguas y sus literaturas.

La separación entre oralidad y escritura es mucho más neta en el mundo latino, que nace como emulación del espíritu griego. Así la retórica de Cicerón es emulación de la de Demóstenes, búsqueda de la elegancia, medida y readaptación a la propia cultura de lo ya creado¹⁸⁷. El paso de la «eloquenza vera» a la «eloquenza del pergamino» es también el paso de la lengua natural figurada a la lengua compleja del mundo latino, sometida a norma, elaborada y consciente de sus estrategias, que los avatares históricos harán prevalecer durante siglos como lengua de la cultura imperante. ¿Pero, cuál es el motivo de que el latín como lengua y literatura posea esas características? Si bien también el latín primitivo es simple y natural como toda lengua en sus orígenes, su evolución va a tener, según esta concepción, unos caracteres particulares ligados a diversas causas que Leopardi sopesa. De nuevo, el uso de *natura* nos interesa en el siguiente texto en el que Leopardi se pregunta, con relación a la evolución de la lengua latina, por las causas de la distancia, casi constitutiva, entre el latín de lengua oral y el de lengua escrita, poniendo en juego las conexiones entre geografía política, escritura y evolución de las lenguas. Leopardi lanza varias hipótesis acerca de la procedencia de esa distancia «oral-escrito», propia del latín, poniendo en juego en su razonamiento el noema *natura*, la idea de naturaleza:

Ma o provenisse dalla differenza dei tempi fra l'ottima letteratura greca e la latina (che certo la greca venne a tempi di *maggior naturalezza*, anzi gli ottimi

¹⁸⁷ En ese proceso de desgaste de la retórica en el mundo greco-latino, para la tradición como para Leopardi, Demóstenes representa un máximo: «Da Demostene in poi la Grecia non ebbe altro scrittore che in ordine alla lingua e allo stile, somigliasse, anzi uguagliasse gli ottimi antichi, se non Arriano (e questo senza la menoma affettazione, o sembianza d'imitazione, o di lingua o stile antiquato, come i nostri moderni imitatori del trecento o del cinquecento)» (Leopardi 1999a:741). Cicerón es figura de transición, pues aún siendo capaz de alentar las ilusiones naturales, lo hace desde el desencanto y su discurso oscila aún entre el carácter transitivo del arte retórico, cuyo fin es el bien público, y el incipiente cuidado de la forma en sí misma, es decir, su práctica se abre al proceso que va a transformar la retórica en arte intransitivo del espectáculo del lenguaje, confundiendo su cauce con el de la literatura.

suoi secoli furono compagni degli ottimi tempi della greca repubblica, laddove quelli della latina furono contemporanei precisamente della declinazione e corruzione morale e politica del popolo romano, avvenuta per l'eccesso di civiltà, e questo per l'eccesso di potere); o provenisse da questo che i greci formarono da se la loro letteratura e il loro gusto, e quindi *più naturalmente*, laddove i latini la formarono sopra quella dei greci (onde ella fu tutto parto di studio, trovò al suo stesso nascere l'arte già formata e insignorita dello scrivere, e fece per l'aiuto l'esempio, e l'insegnamento di una nazione straniera, così rapidi progressi, che la *natura* appena ebbe scarsissimo tempo di precedere l'arte, e la letteratura latina fu subito e intieramente in balia delle regole, e dichiaratamente artificiale, e polita: oltre che la stessa arte anche in Grecia, piuttosto declinava già all'eccessivo, di quello che lasciasse più niente alla *natura*: onde la letteratura latina superò immantinente a gran distanza, quella della Grecia contemporanea, com'è *naturale* che in un paese dove la letteratura è recente, ella non declini prima di essere stata ottima, e l'eccesso dell'arte non abbia luogo, prima che lo abbia avuto il di lei giusto grado: nel quale però durò poco appo i latini, e la loro letteratura come fu rapida in salire, così nello scendere: e ciò per la condizione de' tempi già precipitanti *lungi dalla natura*, il torrente della civiltà che ingrossava e tagliava i nervi alla grandezza e alla forza della specie umana; il contagio dell'arte già passata nella Grecia al di là della maturità, sì nel resto, come nello scrivere; e la circostanza che la letteratura latina tardò tanto da cominciare quando restava poco tempo a poter durare in buon essere, poco tempo alla forza alla grandezza, alla vera vita degli uomini, poco tempo *all'imperio della natura*, e delle facoltà vitali dell'uomo, quando era imminente la corruzione e il precipizio della società, di Roma, delle nazioni civili, della libertà, del mondo) da quale di queste cagioni provenisse, o da ambedue insieme, il fatto sta che appena la lingua latina scritta prese forma stabile, e acquistò perfezione, si allontanò dalla parlata più di quello che mai facesse lingua colta del mondo; pose e creò una somma distinzione fra la lingua degli scrittori, e quella del popolo; si allontanò quanto mai si possa dire dall'andamento e *struttura naturale e comune e universale del discorso* (senza però opporsi alla *natura*): e per tutte queste ragioni la lingua latina, non ostante l'estesissima diffusion della nazione, divenne la meno adattata alla universalità che mai si vedesse [...] (Leopardi 1999a:619-620) (La cursiva es nuestra).

Dos hipótesis, que finalmente se admitirán como causas que actúan de manera conjunta («da ambedue insieme»), inciden en la distancia constitutiva

de latín oral y escrito, haciendo de esta lengua, la menos universal, paradójicamente, si tenemos en cuenta su papel en la historia. La primera está vinculada al nexo político-retórico: mientras que el periodo áureo griego coincide con su esplendor político («gli ottimi suoi secoli» coinciden con «la greca repubblica»), el periodo álgido de la literatura latina coincide con la «declinazione e corruzione morale e politica del popolo romano». En consonancia con nuestro anterior análisis, los tiempos de «maggior naturalezza» de la civilización griega, coincidentes con el auge de su literatura, están en contraposición con los tiempos del «eccesso di civiltà», causados a su vez por el «eccesso di potere» de la civilización latina, coincidentes con el auge de la propia. La libertad romana desapareció antes de que la literatura alcanzara su apogeo.

La segunda hipótesis contempla el problema desde una perspectiva que abre el tema, fundamental para nuestra investigación, de la oposición arte-naturaleza, correlativa a la oposición *naturalezza-affettazione*, un tema cuya ascendencia longiniana no es menos clara que en el caso de la oposición, referente al plano político-retórico, de naturaleza-razón. Frente al arte de los griegos que «formarono da sè il loro gusto e la loro letteratura», un proceso que Leopardi caracteriza con la forma adverbial derivada de *natura* («e quindi, naturalmente»), los latinos hacen un arte de segundo grado, en cuanto que forman su literatura «sopra quella dei greci». La formación de la literatura latina es «tutto parto di studio», en ella «la natura appena ebbe scarsissimo tempo di precedere all'arte». *Natura* esta aquí indicando lo contrario de arte, estudio, técnica, siguiendo así exactamente la oposición pseudo-longiniana, es decir, comprendiendo *natura* y arte como los dos componentes irrenunciables del arte que solo en su justa síntesis dan lugar al gran arte. *Natura* es fuerza originaria, *pathos*, y facultad de tener grandes y nobles ideas; arte es técnica, estudio, tradición. Por ser imitación de la literatura y cultura griega, la naturaleza en la literatura latina «ebbe scarsissimo tempo di procedere l'arte» y aquella fue «subito e intieramente in balia delle regole, e dichiaratamente artificiale e polita».

El particular ciclo de la literatura latina, impelido por la experiencia griega, tiene un ritmo más rápido: abandona desde su origen su forma primitiva, alcanza el grado sumo del arte con gran celeridad y declina

velozmente. Leopardi tiene en mente los siglos de decadencia del imperio, que coinciden, como es sabido, con la llegada del cristianismo: «la condizione dei tempi già precipitanti lungi dalla natura»; un periodo de excesivo desarrollo de la razón, de desorientación sin precedentes, de expansión del escepticismo y pirronismo filosófico que nos introduce en una atmósfera de preludio holocáustico: «il torrente della civiltà che ingrossava e tagliava i nervi alla grandezza e alla forza della specie umana».

El «imperio della natura e delle facoltà vitali» es el imperio de la fuerza y grandeza, de la «vera vita» en oposición a la forma de vida que genera el exceso de razón, civilización y poder y en oposición a la forma de arte nacido del «contagio dell'arte già passata nella Grecia oltre la maturità».

Las dos hipótesis se admiten como causas de la separación que en el latín se produce rápidamente entre lengua oral y escrita, y nos permiten ver cómo en el texto actúa conjuntamente la idea de naturaleza, contraponiéndose a razón y a arte consecutivamente; esto último nos permite presuponer una coherencia interna con respecto a los distintos significados que *natura* cobra en función del frente que combate. Como elemento que se opone a la degeneración política, *natura* es libertad, virtud, ilusión, grandeza moral; como elemento que se opone a degeneración literaria, a exceso de arte y estudio, *natura* es fuerza originaria, espontaneidad. *Natura* es en ambos casos impulso vital espontáneo, fuerza vital que se expande si no halla interferencias externas que la contraríen, sean la razón o el arte.

Nos han interesado estos dos textos porque a través de ellos hemos visto ponerse en estrecha relación el tema naturaleza = libertad = retórica feliz, con el tema naturaleza = *vero genio* = lengua primitiva. Se ha revelado una acepción de *natura* en oposición a *arte*, a través del primero de los textos, en la interpretación de la lengua de Longino como lengua intermedia. Una lengua elegante pero aún no «afectada» y corrupta que se sitúa entre la lengua griega pura de la naturaleza y la lengua corrupta por el exceso de arte y de razón y por la intervención del mundo latino; a partir del segundo texto, hemos vuelto a ver al noema naturaleza jugar un papel determinante en la caracterización de la evolución de la lengua y literatura latinas, de nuevo a partir de la antítesis *natura-razón*, *natura-arte*.

Insertándose así el pensamiento de Leopardi dentro de una tendencia que caracteriza a todo el siglo XIX, vemos cómo en nuestro autor el plano político (manifestado a través de la oposición naturaleza-razón y de la identificación naturaleza = «retórica feliz» = Antigüedad) se interrelaciona armoniosamente, guarda coherencia y estrecho contacto con el plano estético (manifestado a través de la oposición naturaleza-arte y de la identificación naturaleza = *vero genio* = lengua primitiva). Política y estética, historia de los regímenes políticos y de las formas de organización del hombre e historia y filosofía de las artes, en particular de las letras, se ven atravesadas igualmente por la bipartición esencial antiguos-modernos, que como ya se demostró en el capítulo dedicado al Pseudo-Longino (capítulo II. 1., párrafo 2), es una *forma mentis* también presente en la concepción del autor del *Tratado*.

5. Genio y academicismo

La relación entre el origen natural de las lenguas y lo que Leopardi llama «*vero genio*» de las mismas, que hemos analizado en los textos anteriores, nos ha mostrado una nueva acepción de *natura* que, en oposición a *arte* (estudio, técnica), ilumina un aspecto determinante para la configuración del objeto de nuestra investigación. Seguimos acotando la oposición naturaleza-arte a través de otro texto en que Leopardi reflexiona sobre una cuestión de clara ascendencia Pseudo-Longiniana: la de la contraposición entre el genio natural y la academia.

Se preguntaba Pseudo-Longino en el capítulo XXIII: «¿Qué es mejor, en poesía y prosa, la grandeza acompañada de ciertos defectos o una correcta mediocridad, aunque enteramente irrepreensible y sin fallo alguno?» (Anónimo 1977:169). Recordemos que la teoría del autor del *Tratado* era la de que la grandeza de los insignes poetas y escritores da lugar a una obra con defectos pero genial, mientras que la obra perfecta, sometida a reglas, resulta vacía, exenta de vida. La relación del genio con la naturaleza es un principio que en el

Tratado se expone muy pronto, si bien como principio recibido de la tradición: «El genio nace —se ha afirmado— y no es susceptible de aprendizaje: no existe medio capaz de proporcionarlo, si no es la propia naturaleza» (Anónimo 1977:73). Sin embargo, como ya tuvimos ocasión de ver, esta afirmación se matiza al subrayarse la necesidad de la síntesis de los dos elementos que, compuestos, hacen posible la obra de arte genial. Recordemos que la naturaleza sin arte es «ciego impulso e ingenua audacia» (Anónimo 1977:75).

Pero a su vez el arte sin naturaleza da lugar a algo estéril: «Las obras espontáneas del genio, al reducirlas a meras obras académicas, sufren menoscabo, se envilecen y quedan reducidas a un simple esqueleto» (Anónimo 1977:73). En este mismo contexto, el autor del *Tratado* usaba una metáfora que le servía para expresar la necesidad de los dos elementos: arte y naturaleza, en la producción de la obra; las genialidades «si a menudo requieren el aguijón con no menor frecuencia reclaman el freno» (Anónimo 1977:75). El hombre dotado por la naturaleza, el genio abandonado a sí mismo, sin el arte (sin el método), es impotente así como también lo es el arte por sí solo, sin la naturaleza, entendida como «la causa primera, la base esencial de toda creación» (Anónimo 1977:73-74).

El texto zibaldoniano que traemos a colación trata este asunto, el de la contraposición entre genio y academicismo, mostrándonos ese uso de naturaleza como componente opuesto a arte, y esa reiterada costumbre de Leopardi de aplicar los principios del *Tratado* a diversos periodos de la historia. La cuestión tratada es justamente la de si la academia literaria favorece o no la creación de las obras de genio:

È cosa già molte volte osservata che come le Accademie scientifiche forse hanno giovato alle scienze, promosse e facilitate le scoperte ec. così le letterarie hanno piuttosto pregiudicato alla letteratura. Infatti le Accademie scientifiche non hanno quasi mai seguito un sistema di filosofia, ma lasciato il campo libero al ritrovamento della verità, qualunque sistema ne dovesse esser favorito, e massimamente nelle cose naturali era difficile seguire un sistema, dovendo promuovere le scoperte che non possono derivare se non dal vero, e non si può prevedere che cosa riveleranno, e a che sistema si adatteranno. Se avessero seguito un sistema, avrebbero pregiudicato alle scienze, come le Accademie letterarie alla letteratura. Il fatto sta che questa benchè abbia le sue

regole, tuttavia il porre in chiaro queste regole, e il decretarle e il farne un codice, non le ha mai giovato. Tutti i grandi poeti greci sono stati prima di Aristotele, e tutti i latini prima o contemporaneamente ad Orazio. Ma dunque non giova che il buon gusto sia promosso e promulgato, e costituito per norma delle opere letterarie? Certamente ci vuole il buon gusto in una nazione ma questo dev'essere negl'individui e nella nazione intiera, e non in un'adunanza cattedratica, e legislatrice, e in una dittatura. Primieramente non è facile il promuovere le opere di genio. Gli onori la gloria gli applausi i vantaggi sono mezzi efficacissimi per promuoverle, ma non quegli onori e quella gloria che derivano dagli applausi di un'Accademia. Gli antichi greci e anche i romani avevano le loro gare pubbliche letterarie, ed Erodoto scrisse la sua storia per leggerla al popolo. Questo era ben altro stimolo che quello di una piccola società tutta di persone coltissime e istruitissime dove l'effetto non può esser mai quello che si fa nel popolo, e per piacere ai critici si scrive 1. con timore, cosa mortifera, 2. si cercano cose straordinarie, finezze, spirito, mille bagattelle. Il solo popolo ascoltatore può far nascere l'originalità la grandezza e la *naturalezza della composizione*. In secondo luogo se il promuovere il genio non giova, se gli sproni non l'aiutano, il freno l'ammazza, intendo un freno messogli dagli altri e non dal proprio giudizio. Se questo manca, non ci è rimedio, ma la magistratura letteraria non fa nascere le virtù letterarie, se non ci sono i buoni costumi, intendo il retto giudizio e il buon gusto. Ma se il gusto è corrotto non gioverà il promulgarlo, il ristabilirlo ec.? Gioverà, voglio dire che le Accademie riusciranno a fare che non si scriva più male, ma non che si scriva bene. L'Arcadia fu stabilita per isbandire il seicentismo. Fu sbandito, ma lo stile Arcadico è un nome derisorio che si dà in Italia a quelle poesie che non sanno di carne nè pesce. Ora che rimedio trovereste al cattivo gusto? Ripeto quello che ho detto nel principio dei miei pensieri. Quasi tutte le nazioni colte dopo il loro secol d'oro, hanno avuto quello della corruzione, e ne sono risorte. Ma dopo questo, un numero di scrittori veramente grandi e paragonabili ai primi (dico in letteratura, non in fatto di pensieri, filosofia ec.), insomma un altro secol d'oro è un esempio che ancora mi resta da vedere. Negli ottimi secoli i grandi scrittori avevano modelli del buono da seguire, ma non del cattivo da fuggire. Quelli possono giovare, questi noccono. Dico che i cattivi scrittori che si avevano, sì come non formavano classe, perchè il gusto universale era buono, si dimenticavano affatto, e si sapeva a un di presso in generale che non piacevano, piuttosto che perchè non piacevano. Certamente l'idea de' loro vizi non era specificata, nè i difetti notati per minuto, e si vede infatti che anche

sommi scrittori cadevano in difetti puerili. In somma la scienza del buono e del cattivo non era organizzata, nè sminuzzata. *Il gusto naturale* teneva luogo di tutto. Dopo la corruzione i letterati si rialzano tutti sbigottiti. Entrano gli scrupoli, le paure, le sottigliezze. Si pesa ogni cosa, si aguzzano gli occhi, si va col piede di piombo, ogni legge ogni regola ogni idea è ben definita e circoscritta, si prevedono tutti i casi, *il gusto non è più naturale ma artefatto*, o lo diviene, perchè nessuno crede di potersi contentare del *gusto naturale*, l'arte e la critica vanno al sommo, *la natura si perde* (forse ella può più nel secolo guasto che nel seguente), nascono opere perfette ma non belle. (2. Luglio 1820) (Leopardi 1999a:175-176) (La cursiva es nuestra).

Muchos elementos de este texto lo conectan a los citados contextos del *Tratado*. Los términos del problema son los mismos aunque en ellos Leopardi introduce su particular visión de la historia, dándoles así un nuevo corte. Al contrario de las academias científicas, que no ponen reglas a la investigación cerrando caminos que podrían ser explorados con fecundidad, que se abren a un «campo libero al ritrovamento della verità» sin imponer un sistema de reglas, la academia literaria se caracteriza por decretar reglas, explicitarlas, convertirlas en un sistema cerrado, como una «dittatura». Pero el realizar un «codice» que estandarice el método es en realidad una reacción a un estado de degeneración de las letras y el gusto, un paliativo a una situación a la que, inevitablemente —según esa concepción cíclica de la historia que asimila el desarrollo de una civilización a un organismo— han de llegar las letras tras dejar atrás su época áurea. Se afirma el principio por el que el siglo áureo de una nación es un evento único: «Ripeto quello che ho detto nel principio dei miei pensieri. Quasi tutte le nazioni colte dopo il loro secol d'oro, hanno avuto quello della corruzione, e ne sono risorte. Ma dopo questo [...] un'altro secol d'oro è un esempio che ancora mi resta da vedere». El proceso de codificación es una reacción a la corrupción de las letras, que sirve tras el declive para frenar el mal gusto. Pero el gran arte se produce antes de tal codificación: «Tutti i grandi poeti greci sono stati prima di Aristotele, e tutti i latini prima o contemporaneamente ad Orazio», siendo su destinatario y juez el pueblo: («Erodoto scrisse la sua storia per leggerla al popolo»), que es quien *sabe escuchar* y a la vez inspirar al *vate*, y no una institución de críticos y

legisladores. La prioridad es para la naturaleza espontánea del genio con respecto al codificador que es más bien un recopilador de las normas.

Leopardi cita los nombres de los dos grandes autores de artes poéticas de la civilización greco-romana: Aristóteles y Horacio. No es que los primeros poetas no tuvieran normas y reglas, —«benchè» (la literatura) «abbia le sue regole»—, sino que estas actúan de modo interno, nacen naturalmente de la práctica, no forman un sistema que se imponga exteriormente, sino mucho después. El tiempo mítico en que el poeta-vate habla al pueblo (como en el caso del historiador Herodoto) y respecto del cual el autor del *Tratado* es ya un predecesor desencantado, es, de nuevo, el tiempo de la naturaleza que se vincula a la idea de genio: «Il solo popolo ascoltatore può far nascere l'originalità la grandezza e la naturalezza della composizione».

El término *naturalezza* se refiere aquí a los atributos de la capacidad inventiva adscribibles, en el poeta, a la naturaleza. El «gusto naturale» se contrapone al «gusto artefatto», que surge como reacción a la corrupción de las letras. El ejemplo que Leopardi trae es el de la *Arcadia*, reacción académica al estilo barroco del siglo XVII, es decir, al *seicentismo*; *Arcadia* es a la vez «nome derisorio» de «poesie che non fanno di carne nè pesce». Se trata de la «frialdad» en que incurren los poetas cuando, al tratar de esquivar los errores condenados por la institución, consiguen obras «perfette ma non belle»; es lo que en el *Tratado* se apelaba «una correcta mediocridad». La irrupción de la «scienza del buono e del cattivo», es caracterizada aquí de modo negativo, extrapolando caracteres que, como vimos, se aplicaban a la virtud política, y que aquí pasan al ámbito de la escritura: así como la razón y el exceso de poder hace al hombre débil y cobarde, paralizando su acción, del mismo modo el excesivo arte, el excesivo poder de las instituciones críticas que se convierten en una «dictadura» hace entrar el cálculo racional en el proceso de creación, produciendo dos efectos: el escritor escribe «1. Con timore, cosa mortífera», de modo que el instinto, la espontaneidad se frenan; «2. Si cercano cose straordinarie, finezze, spirito, mille bagattelle». Por un lado «gli scrupoli, le paure», el freno que imponen las normas a la espontaneidad; por otro «le sottigliezze, [etc.]», es decir, la artificiosidad. La artificiosidad en que piensa Leopardi, incluye los dos aspectos a los que se aludía en el *Tratado*: artificiosidad como hinchazón (como estilo inflado, efecto del *pathos* exagerado

o extemporáneo), o como estilo pueril o académico (excesivo celo por la forma, que resulta ampulosa y vacía). Las obras, observadas desde este último punto de vista en el Pseudo-Longino, «quedan reducidas a un simple esqueleto» (Anónimo 1977:73). Desde la perspectiva de Leopardi, las obras adscribibles a los periodos de decadencia de las letras, pasado ya el periodo áureo, están más cerca de la naturaleza y son por tanto preferibles a las obras carentes de vida, propias de la academia: «l'arte e la critica vanno al sommo, la natura si perde (forse ella può più nel secolo guasto che nel seguente), nascono opere perfette ma non belle».

Leopardi, que en este caso tiene en mente el estilo escolástico y artificioso que redundaba en frialdad, denomina estos dos modos de alejarse del gran arte, de lo sublime, con el término «*affettazione*». La «naturaleza», término en oposición al anterior y derivado de «*natura*», va a entrar a formar parte de una relación dialéctica de gran importancia para el pensamiento leopardiano, constituyendo un tema que, aunque de forma indirecta, está íntimamente relacionado con el noema naturaleza.

Frente a las obras «*perfette ma non belle*» de la academia, las obras espontáneas del genio —concepto coextensivo a la idea de lengua natural, de pueblo libre, y de poeta-*vate*— presentan la característica, ya apuntada por el *Tratado* de «l'originalità, la grandezza, e la naturalezza della composizione», aunque esa grandeza pueda estar acompañada de defectos: «*sommi scrittori cadevano in difetti puerili*»; es decir, «la grandeza acompañada de ciertos defectos, [es] siempre preferible a la correcta mediocridad» (Anónimo 1977:169).

Correlativa a la metáfora del freno y del aguijón del *Tratado*, corre la leopardiana de *il freno e gli sproni*, sin duda mediada por la traducción de Anton Francesco Gori utilizada por Leopardi, de la que reportamos todo el pasaje:

[...] siccome più pericolano quelle cose che senza scienza malamente ferme e fondate, son lasciate andarsene da sè medesime; così parimenti le grandi, al solo impeto abbandonate, e ad un ardore non regolato: poichè siccome sovente ad esse lo sprone abbisogna, così anche il freno per ugual modo (Gori 1748:3).

En el *Tratado* la metáfora se refería a la oposición naturaleza arte: naturaleza como ímpetu creativo, arte como método; aquí Leopardi asimila «gli sproni» al entusiasmo que suscita el pueblo en el poeta y viceversa, al entusiasmo que el aplauso académico no puede reproducir («Questo era ben altro stimolo che quello di una piccola società tutta di persone coltissime e istruitissime dove l'effetto non può esser mai quello che si fa nel popolo, e per piacere ai critici si scrive»), mientras que el freno que requiere el poeta debe encontrarlo, no en esa preceptiva externa y académica, sino en sí mismo, dando la regla al arte de manera interna, formando eso que en este contexto se denomina «il gusto naturale». Se trata en realidad de una inversión de la misma metáfora (*freno- sproni*), pues Leopardi afirma, desde el punto de vista de la literalidad, casi lo contrario que el texto de la traducción de Gori: frente al «poichè siccome sovente ad esse [le cose grandi] lo sprone abbisogna, così anche il freno per ugual modo» de Gori, la afirmación de Leopardi: «se gli sproni non l'aiutano, il freno lo ammazza».

La regla académica, el método, no generan el «gusto naturale». Cuando arte y crítica «vanno al sommo», entonces, «la *natura* si perde» (La cursiva es nuestra).

Un nuevo ángulo ha sido iluminado en este texto con respecto al *noema natura*, que contempla la contraposición genio natural *versus* academia, diferenciando la escritura, no carente de sus propias reglas pero 'naturalmente' emanada del genio, de la obra 'artefacta': la primera, es obra de la naturaleza; la segunda, producto de la razón y del solo arte.

6. Reelaboración leopardiana de la figura de acumulación: *l'accozzamento*

Pero la relación intertextual e ideal con el *Tratado* puede aún ser acotada en relación con los modos en que el poeta natural forma esa «*composizione naturale*», en contraposición a los modos artificiales que se alejan de lo sublime. Encontramos una explícita alusión al *Tratado* en relación con el *accozzamento* en *Zibaldone* [24]. Son páginas estas en las que Leopardi lleva a cabo una aplicación crítica de todo lo aprendido en el *Tratado* a

diferentes poetas de la literatura italiana, Chiabrera, Filicaia, etc., siempre cotejando en cada caso si el autor en cuestión alcanza lo sublime o no y cómo lo hace, y donde no faltan también reflexiones sobre los grandes de la literatura italiana, dando lugar a curiosas comparaciones, que nos iluminan, como veremos, sobre el modo en que Leopardi asimila la lección retórica y poética del *Tratado*. Si recapitulamos, retrotrayéndonos a nuestra lectura del *Tratado*, recordaremos que la figura de la «acumulación» cobraba un valor central en la teoría de lo sublime como capacidad del poeta insigne de elegir y reunir en un solo cuadro los elementos de la naturaleza que le permitieran realizar una composición sublime, es decir, que le sirvieran para componer una imagen de eficacia para el lector:

Dado que a todo ser le están siempre asociados ciertos elementos inherentes a su sustancia, se sigue de ahí que podremos hallar un *factor de sublimidad en la consistente y apropiada selección de esos elementos y en la posibilidad de combinar esos rasgos constituyentes para formar un todo orgánico* (Anónimo 1977:105)¹⁸⁸ (La cursiva es nuestra).

La referencia poética a la que se refiere el *Tratado* es, como tuvimos ya ocasión de ver, la poesía de Safo en la que la poetisa presenta la sintomática del amor pasional; comentándolo, el autor del *Tratado* explica el modo de formar lo sublime a través de la acumulación de los rasgos predominantes.

¿No provoca tu admiración la forma con que Safo solicita, al mismo tiempo, el alma, el cuerpo, el oído, la lengua, la vista, la tez, cual si se trataran de cosas que no le pertenecen ya y le fueran extrañas; y cómo, sacudida por sensaciones contrarias, experimenta a la vez frío y calor, se siente enajenada y dueña de sí —pues o está llena de temor o a un paso de la muerte— y todo de tal modo que no parece una sola pasión la que exterioriza, sino un cúmulo de ellas? Todos los enamorados experimentan estos síntomas; pero *la elección de los predominantes, como antes decía, y su combinación en un solo cuadro han conseguido una obra maestra* (Anónimo 1977:107) (La cursiva es nuestra).

¹⁸⁸ οὐκοῦν ἐπειδὴ πᾶσι τοῖς πράγμασι φύσει συνεδρεῖται τινὰ μόρια ταῖς ὕλαις συνυπάρχοντα, ἐξ ἀνάγκης γένοιτ' ἂν ἡμῖν ὕφους αἴτιον τὸ τῶν ἐμφερομένων ἐκλέγειν ἀεὶ τὰ καιριώτατα καὶ ταῦτα τῇ πρὸς ἄλλα ἐπισυνθέσει καθάπερ ἐν τι σώματι ποιεῖν δύνασθαι

La base teórica de las afirmaciones del *Tratado* es, como demostramos en el capítulo I, la concepción de la obra de arte literaria y de la obra de arte en general como un organismo: se establece una analogía entre la capacidad productiva de la naturaleza y la capacidad creativa del poeta; ambas se rigen por la idea de organismo, es decir, por la idea de síntesis de las distintas partes en un todo armónico:

Lo que contribuye de un modo especial a otorgar grandeza a la expresión literaria es, como en el caso del cuerpo humano, el ensamblaje de los distintos miembros: separados uno de otro, cada uno de ellos carece por sí mismo de valor especial, pero reunidos en un conjunto llegan a constituir un *organismo perfecto*. De igual manera, las expresiones grandiosas, aisladas y diseminadas aquí y allá, dispersan y disocian toda sublimidad, pero si se ensamblan hasta formar un solo cuerpo y se unen con los vínculos de la armonía, devienen sonoras gracias a la modulación misma de la frase (Anónimo 1977:191)¹⁸⁹ (La cursiva es nuestra).

Parece que en el arte, como en la naturaleza, la síntesis armoniosa de las partes en un solo cuerpo, es decir, el carácter sintético y productivo, es específico y requiere además la armonía y coherencia de las partes con el todo, de manera que cada parte contenga en sí, de algún modo, el todo (del mismo modo que, en el ámbito orgánico, en cada parte del cuerpo se refleja el todo, a la vez que en el individuo está la especie). Estas consideraciones que tan honda importancia van a tener para la teoría romántica e idealista del símbolo —que sin duda extrae muchas de sus ideas del *Tratado*—, no constituyen el aspecto que Leopardi reelabora en referencia a este argumento, —el de la figura de la acumulación como rasgo esencial de lo sublime—, reelaboración que va a quedar recogida en estas páginas del *Zibaldone*. La suya es, en este contexto, una preocupación más apegada al ámbito poético-

¹⁸⁹ Ἐν δὲ τοῖς μάλιστα μεγεθοποιεῖ τὰ λεγόμενα, καθάπερ τὰ σώματα ἢ τῶν μελῶν ἐπισύνθις, ὧν ἐν μὲν οὐδὲν τμηθὲν ἀψὶ ἑτέρου καθ' ἑαυτὸ ἀξιόλογον ἔχει, πάντα δὲ μετ' ἀλλήλων ἐκπληροῖ τέλειον σύστημα, οὕτως τὰ μεγάλα ἀκεδασθέντα μὲν ἀπὶ ἀλλήλων ἄλλοσι ἄλλη ἅμα ἑαυτοῖς συνδιαφορεῖ καὶ τὸ ὕψος, σωματοποιούμενα δὲ τῇ κοινῳίᾳ καὶ ἔτι δεσμῷ τῆς ἁρμονίας περικλειόμενα αὐτῷ τῷ κύκλῳ ψωνήεντα γίνεται καὶ σχεδὸν ἐν ταῖς περιόδοις ἔρᾱνός ἐστι πλήθους τὰ μεγέθη.

retórico, aunque, como es habitual en su reflexión, posee la capacidad de elevar los contenidos del plano poético al filosófico-existencial. No olvidemos que Leopardi va a teorizar más adelante esa capacidad sintética del genio a través de la idea, heredada de la Ilustración, del *colpo d'occhio*, que encuentra en estas líneas, en relación intertextual con el *Tratado*, su origen. Veámos de cerca algunos de los contextos en que la figura de la acumulación aparece, denominada por Leopardi con el término, quizá por la influencia de la ya citada traducción de Gori¹⁹⁰, de *accozzamento*:

Nuova strada per gl'italiani s'aperse il Chiabrera, solo veramente Pindarico, non escluso punto Orazio, sublime alla greca Omerica e Pindarica, cioè dentro grandi ma giusti limiti, e non all'orientale come il Filicaja, *sublime, colla conveniente e greca semplicità, per mezzo dell'accozzamento τῶν λημμάτων, come dice Longino, cioè di certe parti della cosa che unite tutte insieme formano rapidamente il sublime*, e un sublime come dico, rapido inaffettato e in somma pindarico; robusto nelle immagini, sufficientemente fecondo nell'invenzione e nelle novità, facile appunto come Pindaro a riscaldarsi infiammarsi, sublimarsi anche per le cose tenui, e dar loro al primo tocco un'aria grande ed eccelsa (Leopardi 1999a:38) (La cursiva es nuestra).

La capacidad de 'formar lo sublime' depende de dos elementos: la elección *acertada* de los rasgos salientes o atributos de la cosa y la feliz arquitectura en el texto de tales elementos. En este texto en que Leopardi está preocupado por defender lo sublime a la griega (representado por Chiabrera), frente a lo sublime del estilo escritural o profético (que ve en Filicaja), se pone de relieve especialmente el segundo de los aspectos de la 'acumulación': el de

¹⁹⁰ La traducción de Gori, en referencia a la acumulación, utiliza el término «accozzare», como más tarde va a hacer Leopardi. En la traducción de Gori de 1748 el paso sobre la acumulación en Safo se resuelve así: «Poiché adunque in tutte le faccende vanno naturalmente congiunte certe particelle, le quali con le materie si conformano, e con certe circostanze; quindi é a noi necessario, per cagion del Sublime, da quelle cose, che insieme unite si portano, far sempre scelta di quelle, che son piú al caso; e di poi l'una coll'altra *accozzando*, farne come un corpo; talché allora l'uomo, parte dalla scelta delle Proposizioni o Assunti, parte dalla soltezza delle scelte circostanze vien preso. Appunto come Saffo, la quale piglia a una a una degli aggiunti o conseguenti, e dalla verità stessa le passioni solite accadere nelle follie d'amore.» (Dionisio Longino 1748:26) (La cursiva es nuestra).

la acción de combinar esos rasgos, que ha de ser rápida; aunque también está presente el elemento de la elección: «certe parti della cosa che unite tutte insieme formano rapidamente il sublime, e un sublime come dico, rapido inaffettato e in somma pindarico; robusto nelle immagini, sufficientemente fecondo nell'invenzione e nelle novità» (Leopardi 1999a:38). Invención y novedad dependen del poeta: es su tarea 'elegir' imágenes, segmentos de realidad que reunidos forman un conjunto sugestivo. Son los dos motivos —el de la elección 'acertada' de los rasgos de entre aquellos que ofrece la naturaleza y el de la formación a partir de ellos de un todo —los que permiten a Leopardi— siempre siguiendo con ello en estrecha conexión con el *Tratado* y con la analogía principal arte-naturaleza— dirimir entre el modo de escribir del poeta natural y el modo del poeta *affettato*, entre *dipingere con naturalezza* o describir con *affettazione*.

En efecto, el texto que viene a continuación nos permite constatar la forma en que el término «naturalezza», en oposición a «*affettazione*» se irradia del noema naturaleza, que en este contexto está en estrecha relación con la idea de naturaleza tal y como emana del *Tratado*, es decir como tercer elemento en ese triángulo perfecto que forman naturaleza, genio y artífice divino:

Non solamente bisogna che il poeta imiti e dipinga a perfezione la natura, ma anche che la imiti e dipinga con naturalezza, anzi non imita la natura chi non la imita con naturalezza. Però Ovidio che senza naturalezza la dipinge, cioè va tanto dietro a quegli oggetti, che finalmente ce li presenta, e ce li fa anche vedere e toccare e sentire, ma dopo infinito stento suo, (così che a lui bisogna una pagina per farci veder quello che Dante ci fa vedere in una terzina) e con una più tosto pertinacia ch'efficacia; presto sazia, e inoltre non è molto piacevole, perchè non sa nascondere l'arte, e con quel tanto aggirarsi intorno agli oggetti (non solo per una pericolosa intemperanza e incontentabilità, ma anche perchè egli senza molti tratti non ci sa subito disegnar la figura, e se non fosse lungo non sarebbe evidente) fa manifesta la diligenza, e la diligenza nei poeti è contraria alla naturalezza. Quello che nei poeti dee parer di vedere, oltre gli oggetti imitati, è una bella negligenza, e questa è quella che vediamo negli antichi, maestri di questa necessarissima e sostanziale arte, questa è quella che vediamo nell'Ariosto, Petrarca ec. questa è quella che pur troppo manca

anche ai migliori e classici tra i moderni, questa è quella che col sentimentale e col sistema del Breme, e nelle poesie moderne de' francesi, non si ottiene, e poi non si ottiene; chè questo stesso sentimentale scopre una certa diligenza ec. scopre insomma il poeta che parla ec. In Ovidio si vede in somma che vuol dipingere, e far quello che colle parole è così difficile, mostrar la figura ec. e si vede che ci si mette; in Dante nò: pare che voglia raccontare e far quello che colle parole è facile ed è l'uso ordinario delle parole, e dipinge squisitamente, e tuttavia non si vede che ci si metta, non indica questa circostanziola e quell'altra, e *alzava la mano e la stringeva e si voltava un tantino* e che so io, (come fanno i romantici descrittivi, e in genere questi poeti descrittivi francesi o inglesi, così anche prose ec. tanto in voga ultimamente) insomma in lui c'è la negligenza, in Ovidio no (Leopardi 1999a:32-33).

Ovidio representa para Leopardi el abuso de la figura de la amplificación, que el *Tratado* define como: «la acumulación de todos los aspectos y argumentos de un tema cualquiera reforzando, por medio de la insistencia, los motivos expuestos» (Anónimo 1977:113), frente a Dante, que representa la excelencia en el uso de la 'acumulación' pues, como la poetisa Safo, sabe elegir los elementos salientes y reunirlos, formando un solo cuadro de gran eficacia.

Así como el autor del Pseudo-Longino apreciaba en el poeta y en el orador la capacidad de síntesis, frente a la dispersión enumerativa, y entonces oponía Demóstenes a Cicerón y Homero a Platón, contraponiendo a través de ellos acumulación y amplificación, del mismo modo Leopardi hace suyo este argumento aplicándolo a Ovidio en oposición a Dante.

El concepto aristotélico de imitación se ve trastocado a partir de su asimilación con este otro principio: la naturaleza deja de ser el objeto de la imitación para pasar a ser el modo en el que el sujeto realiza la imitación: «non imita la natura chi non la imita con naturalezza». No es que Ovidio simplemente tenga un estilo descriptivo, de manera que «va tanto dietro a quegli oggetti, che finalmente ce li presenta, e ce li fa anche vedere e toccare e sentire», sino que lo hace «dopo infinito stento suo», al carecer de la capacidad sintética de Dante: «[...] a lui bisogna una pagina per farci veder quello che Dante ci fa vedere in una terzina». Ovidio «senza molti tratti non ci sa subito disegnar la figura» y elegir los rasgos esenciales del objeto descrito. El efecto que

consigue, por tanto, lo logra «dopo infinito stento suo», dando una impresión de «pertinacia» más que de eficacia y así, pronto sacia y deja de gustar «perche non sa nasconder l'arte», porque «fa manifesta la diligenza, e la diligenza nei poeti è contraria alla naturalezza». Ovidio necesita ser extenso para ser evidente, dilatar su discurso, y ello sin poder evitar un efecto general de arte. La crítica que hace Leopardi está dirigida, por tanto, contra la 'poesía de arte' que este poeta representa y contra la figura de la amplificación como forma de expresión que agota un tema de manera discursiva, pero no visual, ni figurativa ni poética.

La idea principal que se podía extraer del *Tratado*, según la cual la lírica exige la condensación de la acumulación (que pusimos en relación con el modo de designación simbólico) y la adjudicación de un valor negativo a la figura de la amplificación (que pusimos en relación con la alegoría), palpita en estas páginas. Dante, por el contrario, representa al genio natural capaz de imitar con *naturalezza*, capaz de elegir y de reunir los atributos formando una «figura» evidente, eficaz; haciéndolo además de un modo como si no quisiera hacerlo, de un modo no manifiesto sino escondido («sa nasconder l'arte»), de un modo dotado de una «bella negligenza». Se trata del principio, cuyo origen está en Quintiliano, en que tanto se insiste en el *Tratado* y sobre el cual volveremos, por el que el mejor arte es el que no se ve. La oposición acumulación/amplificación, se presenta después por medio de la paradoja.

Ovidio, en su afán por presentar ante los ojos el objeto poético, describiéndolo a través de la enumeración exhaustiva, pone en evidencia el arte; Dante no manifiesta el arte y, con una aparente negligencia, pinta, pone ante los ojos. La oposición entre lo instantáneo, visual e imaginativo, frente a lo sucesivo, discursivo y auditivo que ya resaltáramos en el *Tratado* y que a su vez guarda una relación con las ideas de lo sublime, de símbolo y alegoría, está latente aquí. Parece que la poesía, identificada con lo sublime, exige la verticalidad y la capacidad de síntesis de la acumulación, frente a la horizontalidad y difusividad de la amplificación, que aquí se presenta, al menos en relación con la poesía, como un no-valor. Ese es el motivo por el que la sublimidad puede estar contenida en una «idea simple» (lo cual nos remite a la capacidad del símbolo de condensar múltiples significados en una imagen):

La differenza está en que la sublimitad reside en la elevación, la amplificación en la abundancia, razón por la cual la primera puede hallarse a menudo en una simple idea, mientras que la segunda es siempre inseparable de la cantidad y de cierta dosis de redundancia (Anónimo 1977:113).

También podría deducirse del *Tratado* la adjudicación de la primacía en el uso de la acumulación —es decir, en la formación de lo sublime— a los antiguos frente a los modernos. Leopardi asimila esta idea como categoría del pensamiento, aplicable de manera muy flexible y, de hecho, Ovidio es aquí figura del arte y del academicismo, mientras que Dante es figura de la naturaleza y de la *naturalezza*. Pero más allá de esta cuestión, nos interesa la asimilación leopardiana de ese nexo —procedente de su lectura del *Tratado*— que identifica la figura de la acumulación, que él llama *accozzamento*, como el medio necesario para la formación de lo sublime, inherente a la poesía y propia del poeta que «imita la natura con naturalezza». Aún podemos presentar un nuevo ejemplo de esta reelaboración del concepto de acumulación en otro contexto cercano a los anteriores. En este caso Leopardi critica lo sublime de Guidi:

lo non so come si possa dire che abbia trasportato ne' suoi versi il fuoco e l'entusiasmo di Pindaro, (così la Bibl. Ital. num.8. Bibliografia) quando io, lette *tutte* le sue canzoni mi trovo come un marmo: e si vede bene ch'egli cerca di grandeggiare e d'innalzarsi, ma la sua grandezza nè si comunica col lettore innalzandolo, nè lo percuote e stordisce, restando non dico gonfia (perchè in verità il suo difetto non è la turgidezza) ma vota e senza effetto e questo per due cagioni. L'una la debolezza della sua fantasia, che non gli suggeriva spontaneamente e copiosamente cose grandi, l'altra (che in parte o tutta si riferisce alla prima e solamente è più speciale) che i suoi sublimi che sono sparsi a larghissima mano per tutte le sue Canzoni non sono formati rapidamente dalla scelta τῶν ἄκρων λημμάτων, come dice Longino, come fa Pindaro e Omero e il Chiabrera, con che vengono ad ἐπιπλήττειν il Lettore e te lo strascinano e sbalzano qua e là stordito e confuso a voglia loro, ma è composto placidissimamente di lunghe enumerazioni di cose di parti d'immagini accozzate e messe una dopo l'altra ordinatamente e in simmetria senza rapidità di stile e freddamente sì che quantunque le immagini metafore ec. stieno in regola e però non ci sia turgidezza, contuttociò non fanno altro che un gran

fresco perchè il sublime non si può formare in quel modo. In somma ha bisogno di una pagina per formare un quadro o pezzo qualunque sublime, dove Pindaro e il Chiabrera di pochi versi, questi come Dante è nel dipingere, quello com'è Ovidio (Leopardi 1999a:43).

Todo el fragmento guarda una estrecha relación de intertextualidad con el *Tratado* que revela y demuestra la asimilación de Leopardi de todas estas ideas. El fuego y el entusiasmo («fuoco» y «entusiasmo») que transportan, como atributos del genio natural; el movimiento ascendente propio de lo sublime con su carácter ético («grandeggiare», «innalzarsi»), que en virtud de su modo de ser «si comunica» al auditorio, lo eleva («innalzandolo»), «lo percuote e lo stordisce». Este cuadro descriptivo, válido para la poesía de Píndaro, no se corresponde con la de Guidi, que «cerca di grandeggiare e innalzarsi» pero que queda «vota e senza effetto», dejando a Leopardi lector «come un marmo», metáfora que le sirve para expresar la «frialidad». Recordemos que «la sublimidad es la resonancia de un espíritu señero» (Anónimo 1977:95), y que «[...] los pasajes marcados con el sello de lo sublime ejercen una atracción tan irresistible que se imponen soberanamente al espíritu del oyente» (Anónimo 1977:71). En definitiva, Leopardi tiene muy presente en estas líneas la sintomática de lo sublime y la descripción del éxtasis y del entusiasmo que tan honda huella va a tener en la teoría del genio.

La «fantasia» que sugiere «cose grandi» no es otra cosa que la capacidad de tener grandes ideas, una de las fuentes innatas y naturales de lo sublime.

Finalmente, en los pasajes sublimes se hace presente la figura de la acumulación «formati rapidamente dalla scelta τῶν ἄκρων λημμάτων, como dice Longino, como fa Pindaro e Omero e il Chiabrera, con che vengono ad ἐπιπλήττειν il Lettore e te lo strascinano e sbalzano qua e là stordito e confuso a voglia loro». Se trata del poder de sugestión de los lugares sublimes que impactan al lector, lo arrastran, lo aturden, dejando en él una fuerte impresión, que queda sensorialmente grabada en la memoria. El contravalor de este modo poético, que parece poder adscribirse al universo del símbolo, es en este contexto el «fresco», la acumulación de fragmentos «di immagini acozzate [...]

freddamente», que carece de la fuerza, eficacia y rapidez del modo 'pictórico', visual, y que adscribimos al modo discursivo y al universo de la alegoría.

7. Dialéctica *naturalezza-affettazione*

La dialéctica *naturalezza-affettazione* guarda una relación ideal, aunque sea indirecta, con la idea de naturaleza que emana del *Tratado*, que ahora queremos abordar a través de algunos textos escogidos del *Zibaldone*.

La reflexión de Leopardi sobre la dialéctica *naturalezza-affettazione* surge de sus meditaciones sobre la práctica del *volgarizzamento*. Es sabido que Leopardi siente el impulso de ser poeta a partir de su trabajo como *volgarizzatore* de los clásicos; en esa práctica constata que no se puede traducir a un Virgilio o a un Homero sin ser al mismo tiempo poeta. La condición del poeta moderno es la de quien aspira a la naturaleza a través del arte, y esta dificultad se eleva a un segundo grado en el caso del traductor, que tiene que emular un estilo, dar la apariencia de naturaleza a lo que necesariamente es fruto del arte. La eterna dialéctica entre creación y tradición que juega en toda obra, encuentra en la traducción una vuelta de tuerca, mucho más significativa si pensamos que toda la tradición latina, exceptuando los autores primitivos como el épico Ennio o los cómicos Plauto y Terencio, —y ni siquiera ellos escapan del todo a su influjo—, son emulación de la literatura griega:

Dice Quintiliano I.10. c.1. Quid ego commemorem Xenophontis iucunditatem illam inaffectedatam, sed quam nulla possit affectatio consequi? E certo *ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione o ricerca*. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l'anima e lo spirito e l'ingegno del traduttore. Massime quando il principale o uno de' principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale e spontaneo, laddove il traduttore per natura sua non può essere spontaneo (Leopardi 1999a:309) (La cursiva es nuestra).

En el texto se comenta la contraposición retórica «*natura*»-«*affettazione o ricerca*», pero referida esta vez a la actividad del traductor: este se mueve

entre dos polos opuestos al tener que reproducir lo natural (que consiste «*nell'inaffettato, naturale e spontaneo*»), con el único medio posible para él, que es el arte que «*necessariamente affetta*», necesariamente no natural. Pero, por otra parte, ¿qué es el poeta moderno sino un recreador de la belleza mítica y espontánea, «*naturale*», de la Antigüedad? El término *natura* aparece aquí en la acepción que, coincidiendo con el uso que de ella se hace en el *Tratado*, impregna toda la estética romántica, en oposición a «*affettazione o ricerca*». El traductor, —pero podemos extrapolar la cuestión al poeta moderno—, debe reunir en su obra «*proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie*»: la lógica de la paradoja vuelve a hacer su aparición al tratar de definir el complejo equilibrio entre naturaleza y arte: la espontaneidad y la frescura son fruto de un arduo estudio.

Con respecto al arte de la escritura y también respecto al arte en general, si exceptuamos el ámbito de la antigüedad natural cubierta por el halo de lo mítico, y considerando que ese ámbito ha sido ya mirado con amarga nostalgia por un Cicerón y un Quintiliano, tenemos que concluir que, en las artes, la naturaleza, paradójicamente, es, tanto para nosotros como para ellos, fruto de su contrario, el arte, *l'affettazione*, en el sentido de búsqueda consciente y aplicación del más exquisito arte, pues la fuerza generativa, espontánea de la naturaleza, deja de ser efectiva e instantánea, apenas pierde la primigenia frescura de los primeros tiempos y comienza el proceso de explicitación y reducción a reglas de sus principios. En esta fase del pensamiento leopardiano que en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) encuentra una primera explicitación de la concepción estética de nuestro autor, la naturaleza, como objetivo del arte en general, está rodeada de un halo divino de acuerdo con la visión que muy bien ejemplifica el *Tratado* y que constituye algo así como el *humus* ideológico de la educación y, más aún, del ambiente cultural que Giacomo recibe: crear es aspirar a la naturaleza, por medio del arte, no tanto para crear con la obra de arte nuevas manifestaciones de la naturaleza (idea que, por otra parte, también pulula en los ambientes neoclásicos), sino para obrar y generar en modo similar a como «obra» y «genera» la Naturaleza Divina, al realizar obras de arte que alcancen la simplicidad y pureza de la naturaleza. El triángulo Dios-naturaleza-genio, tal como se presentaba en el *Tratado*, sin ser meditado, sino simplemente

aceptado ideológicamente (ya habrá tiempo de que Leopardi medite y critique tal identificación) cumple una función en esta primera teorización y sirve de trasfondo a estas primeras meditaciones. Véase a propósito este texto del *Discorso* en el que el triángulo al que aludimos está plenamente operativo, en relación con la oposición: *naturalezza-affettazione*:

E quelle due capitali disposizioni dell'animo nostro, *l'amore della naturalezza e l'odio dell'affettazione* l'uno e l'altro ingeniati, credo, in tutti gli uomini, ma gagliardissimi e efficacissimi in chiunque ebbe dalla *natura* indole veramente accomodata alle arti belle, provengono parimente dalla nostra inclinazione al primitivo. E questa medesima fa che qualora ci abbattiamo in oggetti non tocchi dall'incivilimento, quivi e in ogni reliquia e in ogni ombra della *prima naturalezza*, quasi soprastando, giocondissimamente ci compiacciamo con indistinto desiderio; perche la *natura vergine e intatta*, contro la quale non può esperienza nè sapere nè scoperte fatte, nè costumi cambiati nè coltura nè artifizi nè ornamenti, ma nessuna nè splendida nè grande nè antica né forte *opera umana* soverchierà mai nè pareggerà, non che altro, un vestigio dell'opera di Dio (La cursiva es nuestra) (Leopardi 2000: 358).

El fin y el origen del arte es la naturaleza en el sentido que se puede deducir de este texto: el hombre se inclina a lo natural («amore della naturalezza e odio dell'affettazione») se siente atraído por y se queda fijado («soprastando») en la «prima naturalezza», y en el arte procura representarla, emulándola, tratando de reproducir con su intento el principio generativo de la naturaleza divina, que se muestra en cada elemento natural (aquí connotado religiosamente, pues lo natural es «reliquia», «ombra» de una presencia divina). Pero se trata solo de una «emulación» pues la obra del genio, por grande que sea, no puede compararse a un simple «vestigio dell'opera di Dio». El esquema de fondo que rige en el *Discorso* coincide aún con el del *Tratado*, en lo referente a una naturaleza «verGINE e intatta», una «prima naturalezza» que se presenta esencialmente como manifestación de lo divino, y una obra de arte que aspira en el genio a emular la naturaleza, eso sí, con la mediación del arte, que imperceptiblemente, también posee la naturaleza como obra de Dios.

La inclinación a lo «primitivo», a esa «prima naturalezza» es patrimonio de toda la humanidad, pero en una parábola que recorre cada civilización,

pertenece plenamente al arte de los orígenes primigenios, y va paulatinamente alejándose, necesitando cada vez más de la mediación del arte, de la técnica, del estudio. Por ello, las páginas del Zibaldone en que Leopardi escribe el esbozo del que más tarde extraerá su *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) niegan el advenimiento de un radicalmente nuevo modo de poetizar en la poesía sentimental de los modernos, y en polémica con Ludovico Di Breme, describe así la dialéctica *naturalezza-affettazione*:

Non si ricorda il Breme di quella osservazione filosofica che è pur vecchia, dico, che i mezzi più semplici e veri e sicuri sono gli ultimi che gli uomini trovano, così nelle arti e nei mestieri come nelle cose usuali della vita, e così in tutto. E così chi sente e vuol esprimere i moti del suo cuore ec. l'ultima cosa a cui arriva è la semplicità, e la naturalezza, e la prima cosa è l'artificio e l'affettazione, e chi non ha studiato e non ha letto, e insomma come costoro dicono è immune dai pregiudizi dell'arte, è innocente ec. non iscrive mica con semplicità, ma tutto all'opposto: e lo vediamo nei fanciulli che per le prime volte si mettono a comporre: non iscrivono mica con semplicità e naturalezza, che se questo fosse, i migliori scritti sarebbero quelli dei fanciulli: ma per contrario non ci si vede altro che esagerazioni e affettazioni e ricercatezze benchè grossolane, e quella semplicità che v'è, non è semplicità ma fanciullaggine: così dite di certe canzoni volgari ec. ec. che per un certo verso son semplici, ma mettete un poco quella semplicità con quella di Anacreonte che pare il non plus ultra, e vedete se vi pare che si possa pur chiamare semplicità. *Onde il fine dell'arte che costoro riprovano, non è mica l'arte, ma la natura, e il sommo dell'arte è la naturalezza e il nascondere l'arte*, che i principianti, o gl'ignoranti non sanno nascondere, benchè n'hanno pochissima, ma quella pochissima traspare, e tanto fa più stomaco quanto è più rozza [...] (Leopardi 1999a:31) (La cursiva es nuestra).

Salvando la «semplicità» de los antiguos, en este texto representada por Anacreonte, donde arte y naturaleza permanecían aún indiferenciados, la dialéctica «naturalezza-affettazione» domina el proceso artístico. La falta de arte no confiere espontaneidad sino «fanciullaggine», el defecto de la puerilidad, del que habla Pseudo-Longino, mientras que el fruto más alto del arte es la «natura», representada con «naturalezza». Se trata de una idea de naturaleza que de modo latente, como una convicción o creencia aún no desdeñada,

posee los caracteres de lo divino, orden, simplicidad, belleza, siendo como es, como hemos visto en el texto anterior, su manifestación. El principio de Quintiliano que rige tras la crisis de la retórica y de la antigüedad, según el cual el mejor arte es el que pasa inadvertido, y que ya pusimos de relieve en el *Tratado*, es aquí formulado con claridad: «[...] il sommo dell'arte è la naturalezza e il nascondere l'arte». La crítica que Leopardi ejerce contra todo el planteamiento de la polémica *classici-romantici* queda recogida en esta fórmula: los románticos «[...] bestemmiano l'arte e predicano la natura, non s'accorgono che la minor arte è minor natura» (Leopardi 1999a:31-32). La visión de Leopardi, como vamos a tratar de mostrar apoyándonos en los textos y como, por otra parte, sucede en el punto más alto de la reflexión romántica e idealista, *La filosofía del arte* de Schelling, es una visión del arte, y en especial del arte que más le atañe, la escritura, que coincide con la que propone el Pseudo-Longino: arte como síntesis de arte y naturaleza, superando así la clásica polémica entre los defensores y detractores de la prioridad de la una o la otra. En la formulación del *Tratado*: «[...] el arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad, y la naturaleza a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte» (Anónimo 1977:145). Cada uno de los términos de la oposición posee una doble acepción: 'Naturaleza' se refiere tanto al impulso espontáneo y creativo de los orígenes, como a las obras simples y naturales, 'clásicas', que hay que emular desde los bajos tiempos de la actualidad; 'arte' se refiere tanto a la fusión de impulso y técnica que muestra la naturaleza como al trabajo técnico de quien aspira a emular a la naturaleza. Leopardi, en estos textos, hace hincapié en el primer aspecto, es decir, en la dialéctica *naturalezza-affettazione* por la cual el fin del arte, que es la naturaleza, es paradójicamente conseguido por medio del mayor arte, y el *sumum* del arte es la *naturalezza*, la apariencia de naturaleza que obtiene el arte. La segunda parte de la formulación del Pseudo-Longino «[...] la naturaleza, a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente encierra los principios del arte [...]» (Anónimo 1977.145), que alude a la *techné* que esconde la naturaleza, obra de su divino artífice, no es tomada en este texto en consideración, lo cual no significa —como hemos tratado de mostrar— que este aspecto platonizante, el del orden y belleza divinos que refleja la naturaleza, no se encuentre en el

discurso de Leopardi, en modo latente e implícito, como una convicción ahora aceptada que más tarde ha de resquebrajarse.

8. Naturaleza como imaginación y naturaleza como *pathos*: la condición antigua y moderna de la poesía en relación con la idea de naturaleza.

Hasta el momento hemos examinado textos del *Zibaldone* ligados a diferentes temas del *Tratado*: «natura» es término fundamental que surge en oposición a razón y exceso de razón (barbarie), y en oposición a arte y exceso de estudio. Queda iluminado el término «natura» como sistema del mundo, en el sentido de sistema de las ilusiones y las virtudes antiguas inherentes a la república romana y la democracia griega donde la primera manifestación de la naturaleza como sistema del mundo era la libertad. De aquí derivaba su condición de fuente generadora de la retórica como «vera eloquenza». Queda igualmente iluminado el término «natura» como genio de las lenguas y como facultad del genio creador frente al academicismo. En este sentido hemos analizado la figura retórica de la acumulación (*acozzamento*), la facultad sintética del genio natural (particularmente en la comparación Dante-Ovidio, correlativa a la del *Tratado* entre Homero y Platón o entre Demóstenes y Cicerón). Asimismo, en la dialéctica *naturalezza-affettazione* ha surgido un subtema ligado a la idea de «naturaleza» del que hemos tratado de explicitar su relación con el *Tratado*. Quedan, sin embargo, por extraer múltiples temas del *Tratado* que pueden ser perseguidos a lo largo de la escritura leopardiana, siempre referibles al noema «natura» que gravita de un modo inmanente sobre todos ellos, confiriéndoles una coherencia temática en un sentido positivo del término natura, ligado a la creatividad, a la espontaneidad y a la vitalidad de las ilusiones.

Para ello, terreno privilegiado son sin duda los primeros escritos con los que el joven Leopardi, tras su conversión de la filología a la literatura (1816), trata de salir a la palestra literaria y participar en la polémica clásicos-románticos que se desarrolla en Milán, como es sabido a partir de la intervención de Madame De Staël en la revista *Biblioteca Italiana*, con su famoso artículo «Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni» (1816). Los textos, casi siempre ignorados por Acerbi, director de la revista, ayudan a Leopardi a poner en claro para sí mismo las ideas estéticas y la cosmovisión que se ha venido fraguando en su mente. Pero nosotros debemos mirarlos desde la

perspectiva de nuestra investigación, es decir, centrándonos en la idea de naturaleza, tematizada en gran medida a través de las ideas del *Tratado*.

Recordemos, en primer lugar, brevemente, el valor que la naturaleza, la *physis*, tenía en el *Tratado* como componente esencial de lo sublime, en una concepción que, como vimos, prácticamente identifica lo sublime y el gran arte.

La teoría de las cinco fuentes de lo sublime empezaba por afirmar la importancia de las cualidades innatas, es decir, del talento, sin las que nada puede hacerse, y terminaba por resaltar la necesidad de una coherencia y armonía de la estructura del todo en que consiste la obra. De las cinco fuentes las tres últimas se deben al estudio y hacen referencia a diversas partes de la retórica aristotélica.

Las dos primeras fuentes, y aquí llegamos a la parte que nos interesa, hacen referencia a las cualidades que dependen de la naturaleza, que son ellas mismas naturaleza, y sin las cuales nada es posible. La primera de ellas, la capacidad de mirar a grandes y elevadas ideas (*to perí tas noeseis adrepébolon*), sin desvincularse del aspecto ético, es sin embargo diferenciada de la segunda, el *pathos*, el fuerte sentimiento (*to sphodrón kai enthousiastikón páthos*). Se pueden tener grandes ideas sin que estas estén impregnadas de fuerte conmoción, y entonces se trata de lo sublime no patético. El ejemplo aducido es la descripción de la *majestas* divina en Homero: «Y cuanto espacio abarca en el cielo la mirada de un hombre que, sentado en la cima de un monte contempla el mar tenebroso, tal salto dieron los relinchantes corceles divinos» (Anónimo 1977:97)¹⁹¹. Así explica el comentario: «[...] mide la longitud de su salto con una medida cósmica (*kosmikón diastéma*)» (Anónimo 1977:97)¹⁹².

Se trata de la imaginación, de la capacidad de la metáfora y del símil, de la distancia universal que permite contemplar las cosas desde lo alto; de la medida cósmica que solo pertenece al hombre dotado de la capacidad de mirar al cielo, de contemplar el universo. Acto seguido el Pseudo-Longino hace alusión a la homérica «batalla de los dioses», rechazando en este caso la imagen por ser excesivamente terrible, necesitada por su impiedad del recurso de la explicación alegórica.

¹⁹¹ ὅσσον δ' ἡρωιδὲς ἀνὴρ ἶδεν ὀφθαλμοῖσιν, / ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσω ἐπὶ οἶνοπα πόντον, / τόσσον ἐπιθρόσκουσι θεῶν ὑψηλές ἵπποι.

¹⁹² τὴν ὁρμὴν αὐτῶν κοσμικῶ διαστήματι καταμετρεῖ.

En cuanto al *pathos* o sentimiento fuerte como segunda fuente perteneciente a la naturaleza, recordemos las palabras del *Tratado*:

[...] Nada hay tan sublime como una noble emoción cuando esta aflora en el instante oportuno: en tales casos, exhala las palabras como bajo los efectos de un místico transporte, de una inspiración, como si les infundiera un soplo apolíneo (Anónimo 1977:93)¹⁹³.

Imaginación cósmica (capacidad de tener grandes y elevadas ideas) y *pathos* (fuerte sentimiento) son los atributos que en el Pseudo-Longino se hacen derivar de la naturaleza, son naturaleza y se comprenden como naturaleza en la conformación de lo sublime, es decir, del gran arte.

Constituyen respectivamente lo sublime no patético y lo sublime patético.

Algunos pasajes de Homero y la Biblia, —recordemos el texto bíblico que el *Tratado* trae a colación como ejemplo de sublimidad no patética—¹⁹⁴, son recordados como ejemplos de sublimidad pura, y así va a ser asimilado por Leopardi quien, como gran parte de la cultura del siglo XVIII y XIX, desde Winckelmann y Rousseau, identifica los términos antigüedad, mito, naturaleza¹⁹⁵. Pero el anónimo no deja de apreciar también a aquellos autores,

¹⁹³ οὐδὲν οὕτως ὡς τὸ γενναῖον πάθος, ἔνθα χρή, μεγαλήγορον, ὥσπερ ὑπὸ μανίας τινὸς καὶ πνεύματος ἐνθουσιαστικῶς ἐκπνέον καὶ οἶονεὶ φοιβάζον τοὺς λόγους

¹⁹⁴ «Efecto similar consiguió el legislador de los judíos, hombre por supuesto no corriente: había concebido en toda su dignidad el poder de Dios, y supo expresarlo escribiendo en el umbral mismo de sus *Leyes*: “dijo Dios”. ¿Qué dijo?: “sea la luz” y la luz fue; “sea la tierra” y la tierra fue» (Anónimo 1977:99).

¹⁹⁵ Véase esta anotación del Zibaldone en clara relación intertextual con el *Tratado*, donde se comparan lo sublime bíblico y lo sublime griego: [13] «Non credo che siano molto da ascoltare quelli che credono che certi passi sublimi della Bibbia avanzino ogni altro passo sublime di qualsivoglia autore; e lo provano colla grandezza materiale dell'immagine; p.e. dicono, il misurare le acque colla mano e pesare i cieli colla palma, (Is.40.12) è ben più che scagliar la folgore dall'alto di Ato e di Rodope e riempier di spavento i cuori de' mortali, crollar l'Olimpo coll'accennar del Capo, ec. ec. Senza dubbio non si può dir niente di Dio che non sia infinitamente al di sotto del vero, e però la Bibbia (e la Bibbia molto meno che qualunque altro) non dice mai cosa che appetto al vero non sia strapiccolissima, e pure io ardirò di affermare che quelle tali espressioni della Bibbia, nella poesia umana sono esagerazioni, e che in essa poesia

que sin poder alcanzar las divinas cimas del arte, que quedan vinculadas a una antigüedad mítica, consiguen sin embargo resultados más que aceptables como Platón y Cicerón, émulos de Homero y Demóstenes respectivamente. El procedimiento que permite alcanzar lo sublime antiguo a los modernos es la emulación. Así lo explicaba el *Tratado* refiriéndose a Platón, representante aquí del «genio moderno», fusionando para ello la idea platónica de «rapto divino» como origen de la poesía y la idea de imitación. La lección de la emulación como imitación creativa, en un contacto espiritual, casi íntimo, con las naturalezas clásicas del pasado, que en el *Tratado* se ilustra con el mito de la *Pitia* (Longino 13.2), va a marcar para siempre la relación de Leopardi con la Antigüedad, de modo que este último término, ampliado según la perspectiva longiniana, cobra un valor más ideal y atemporal que estrictamente histórico, y queda irremisiblemente ligado a la idea de naturaleza. Recordemos el texto del tratado¹⁹⁶:

Pero este autor nos muestra, si estamos dispuestos a no desdeñar su ejemplo, que junto a las indicadas hay otra ruta que conduce a la sublimidad. ¿Cuál es y en qué consiste? En imitar y emular a los grandes poetas y prosistas del pasado. He aquí, amigo mío una meta a la que debemos tender con todas

vale assolutamente più in rigore di pregio poetico, quel Giove accennante col capo e scuotente l'Olimpo; quel Nettuno che in quattro passi traversa provincie; quel grido di Marte ferito che pareggia il grido di diecimila combattenti e d'improvviso atterrisce ambedue gli eserciti, Greco e troiano; (II.5) quella caduta dello stesso Dio che disteso occupa sette iugeri di terreno; (II.21.407) di quelle tante immagini sublimissime della Bibbia, perchè nella poesia umana ci vuole il mezzo dappertutto, il mezzo, che è il gran luogo di verità e di natura, e che nè anche col vero si dee oltrepassare: e il sublime dee scuotere fortemente il lettore, ma non subbissarlo con cose che oltrepassino la capacità nostra. E questo della poesia umana. Ma la poesia divina come la Scrittura, dee veramente subbissare e oltrepassare la capacità umana, e però quelle immagini (essendo poi per se stesse lontanissime dall'essere esagerate) convengono ottimamente a questa sorta di poesia tutta essenzialissimamente diversa dalla nostra; e però da noi non imitanda senza colpa poetica» (Leopardi 1999a:18-19).

¹⁹⁶ En este sentido, la Antigüedad como naturaleza es acogida por Leopardi del mismo modo que en el principio del clasicismo, desarrollado por Winckelmann, para quien las obras clásicas constituyen algo así como la naturaleza en la modernidad, resultando el planteamiento de ambos mucho más cercano a lo 'ingenuo' de Schiller que a lo 'clásico' de Schlegel, cuya visión queda más ligada a la historia.

nuestras fuerzas y, en efecto, muchos escritores reciben su inspiración de un soplo ajeno, a la manera de la *Pitia* que, según es fama, se sienta en el trípode, en aquel lugar, donde cuentan, hay una hendidura en el suelo de donde brota un vapor divino que la fecunda con un poder sobrenatural y, acto seguido, comienza a emitir sus oráculos por vía de inspiración. De igual manera, del genio de los antiguos fluyen, hacia el espíritu de quienes les imitan, unos efluvios como emanados de boquetes sagrados, bajo cuyo hechizo, incluso los menos dotados de inspiración participan del fervor poético que les insufla el genio ajeno (Anónimo 117-119).

Se cambia de tal modo el estatuto de la imitación que, de ser concebida como mera reproducción de normas externas, pasa a ser comunicación e interiorización en un diálogo íntimo con la espiritualidad de los clásicos, y en una relación que podemos denominar simpatética. Es la idea del poeta-vate, conectado espiritualmente con la grandeza del propio origen mítico.

Parafraseando la fórmula paradigmática de Schiller¹⁹⁷, el poeta o es naturaleza y entonces es imaginación y *pathos*, o aspira a la naturaleza por el camino del arte, y entonces trata de emular, es decir de imitar de forma creativa, la manera en que los antiguos representaban la naturaleza. De este modo, el principio que origina el gran arte queda vinculado esencialmente al genio de los antiguos, a la naturaleza clásica, que estos, a través de sus formas, pueden insuflar en los «bajos tiempos» de la actualidad:

Esta práctica no es en modo alguno un latrocinio. Es, simplemente, como un molde que se obtiene de un gran espíritu, de una figura, de una creación. Jamás habrían brotado tan hermosas flores entre sus ideas filosóficas; jamás en muchos de sus pasajes se habría adentrado, en el fondo y en la forma, en las regiones de la poesía, si con toda su alma no se hubiese medido, por Zeus, con Homero, para alcanzar la palma, cual joven contrincante con uno ya consagrado, acaso con excesiva emulación y como blandiendo la lanza con la

¹⁹⁷ Schiller, tras meditar sobre la *Crítica del juicio* kantiana y la exaltación de la antigüedad y del primitivismo de Rousseau, propone una vuelta a la naturaleza por el camino del espíritu: «Son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos volver a ser. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza» (F.Schiller 1985:68-69).

mano; mas no resultó sin fruto tal emulación, pues, por decirlo con Hesíodo, 'buena es esa rivalidad entre los hombres'. Y, en realidad, es hermosa esa corona; es el trofeo más digno de alcanzar; aquí, aún sucumbir ante los antiguos no deja de comportar un timbre de gloria (Anónimo 1977:119).

Estas ideas pesan en la primera confrontación leopardiana con el debate público que se desarrolla en Milán. La poesía como entusiasmo, fuego divino, sople de Apolo, como naturaleza sagrada, si bien necesitada en el panorama actual de la modernidad, del estudio infinito de los clásicos, es defendida en la *Lettera ai. Sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. La Baronessa di Staël Holstein ai Medesimi*. Así puede deducirse del siguiente pasaje en el que la mutua necesidad de arte y naturaleza, —elementos que solo en una síntesis crean la poesía—, se expresa de modo convincente:

Scintilla celeste, e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta, non studio di autori, e disaminamento di gusti stranieri. O noi sentiamo l'ardore di quella *divina scintilla*, e la *forza* di quel *vivissimo impulso*, o non lo sentiamo. Se sì, un soverchio studio delle letterature straniere non può servire ad altro che ad impedirci di pensare, e di creare di per noi stessi: se no, tutti gli scrittori del mondo non ci faranno poeti *in dispetto della natura*. Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il piu grande di tutti i poeti é il piú antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitatato, agguagliato non mai e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi (se v'ha chi tenga il contrario getti questa lettera che é di un mero pedante) perché essi quando voleano descrivere il cielo il mare le campagne si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato [...] (Leopardi 2000:437-438) (La cursiva es nuestra)¹⁹⁸.

¹⁹⁸ El razonamiento es idéntico al de Sócrates en el *Fedro*: «Si en tus condiciones naturales está el ser elocuente serás un orador insigne si a aquellas añades la ciencia y la práctica. Y en lo que de estas quedes corto, en eso mismo serás imperfecto» (Platón 1994:355). La naturaleza de por sí no es suficiente, pero es imprescindible; ella propicia lo que solo con el arte se alcanza.

Ante la propuesta de Madame De Staël de renovar el rancio panorama literario italiano a través de la lectura e imitación de las «obras modernas» de más allá de los Alpes (léase el incipiente Romanticismo alemán e inglés), Leopardi reacciona presentándonos sus propias ideas sobre la dialéctica imitación/ creación.

«Scintilla celeste» e «impulso soprumano», «ardore» y «forza» componen los atributos de la naturaleza, que o se sienten o no se sienten pero, en cualquier caso, no se adquieren por medio de «studio di autori e disaminamento di gusti stranieri». Estos atributos, más abajo recogidos como «l'ardore di quella divina scintilla», y la «forza di quel vivissimo impulso» son expresiones que aluden al campo semántico de lo sublime, y por tanto, a esa imaginación cósmica y a ese fuerte sentimiento que, por un lado, conforman el aspecto «natural» del arte, no susceptible de ser aprendido y, por otro, revelan la identidad profunda entre naturaleza y arte que hace de este último una manifestación de aquella. Recordemos, por un lado, que imaginación y sentimiento son las fuentes innatas y por tanto naturales de lo sublime (contrapuestas a las fuentes relacionadas con la técnica, susceptibles de ser aprendidas), por lo que constituyen el «aspecto» natural, innato del arte. Por otro lado, pensemos de nuevo en el «eros», en el anhelo que en el *Tratado* lleva al hombre a traspasar los límites, haciéndole igual a los dioses, estableciendo la analogía esencial entre las obras de los hombres y las de la naturaleza, que participan, ambas, de lo divino¹⁹⁹. Este origen «celeste» de la

¹⁹⁹ «¿Qué razón, pues, impulsó a esos superhombres (*isótheoí*) a aspirar a las más altas cimas literarias y a manifestar por contra, un supremo desprecio por todo lo que comporta una exactitud escrupulosa? Entre otras muchas, la siguiente: la naturaleza (*physis*) no nos ha creado a nosotros, los hombres, como un ser bajo y vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación. Para ello hizo brotar en nuestra alma un anhelo (*eros*) sin par por todo lo grande, por todo lo divino. Por ello ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas (*theoría* y *diánoia*) del espíritu humano: su imaginación (*epínoia*) trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la naturaleza, cuando se toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande y bello, al punto se cae en la cuenta del sentido de nuestra existencia» (Anónimo 1977: 177-179).

inspiración como sustrato irracional de la poesía, y la alusión al fuego de Apolo, es compartido con el *Tratado*. A este último se alude en la carta un poco más abajo: «divino fuoco che è puro dono di Apollo» (Leopardi 2000.439). El aspecto innato, natural, *conditio sine qua non* de la poesía, es independiente del estudio, de la *technè*: «*tutti gli scrittori del mondo non ci faranno poeti in dispetto della natura*» (cursiva mía). La vinculación de la imaginación y el *pathos* naturales, fruto de una naturaleza divina, es inmediatamente después puesta en relación de identidad con «gli antichi» (entre los cuales se incluye tanto a Dante como a Homero), como categoría ideal estética, más que histórica, y con la capacidad espontánea y primigenia, en definitiva, ingenua, con que se relacionaban los antiguos con la naturaleza: «perché essi quando voleano descrivere il cielo il mare le campagne si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta [...]». Los modernos —como categoría estética ideal, que ya apareciera en el *Tratado* en las figuras, por ejemplo, de Platón y Cicerón— no pueden eludir el filtro del modo ingenuo, natural, con que los antiguos miraban e imitaban la naturaleza. El poeta «moderno», inserto en una tradición ya formada, no puede sortear el peso de los clásicos, pretendiendo hablar del universo no puede sino pensar en el «modo in che essi ne hanno parlato».

La necesidad del aspecto técnico es pronto puesta de relieve por Leopardi:

Nello stato in che il mondo si trova di presente, non si può scrivere senza aver letto, e quello che era possibile ai giorni d'Omero è impossibile ai nostri. Leggiamo e consideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente gli scritti dei Greci maestri e dei Latini e degl'Italiani che han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo (Leopardi 2000: 439).

Aceptada la premisa longiniana de que «in dispetto della natura» no se puede ser poeta, la vía que permanece abierta en los tiempos de esterilidad y corrupción literaria, la vía que pueden seguir los «modernos» es la de la emulación, como imitación creativa, de los clásicos. La identificación de las fuentes griegas y latinas con la «naturaleza», que de algún modo constituye la única raíz verdadera del genio italiano, nos presenta en este texto un Leopardi

celoso de la tradición en la que se siente firmemente arraigado: «[...] la maniera della italiana letteratura che è di tutte le letterature del mondo la più affine alla greca e latina, cioè a dire (parlo secondo la mia opinione, ed altri segua pure la sua) alla sola vera, perchè la sola *naturale* [...]» (Leopardi 2000:440) (cursiva mía). Esta posición va a ser madurada en el *Discorso*, que constituye la primera sistematización de la estética leopardiana y que amplía la red de conexiones con los temas del *Tratado*, realizando una primera caracterización de la idea de naturaleza.

Hemos puesto de relieve la presencia de temas provenientes del *Tratado* en las primeras anotaciones del *Zibaldone* (y se podría ver muchas más) y, en particular, en uno de los escritos-matriz de los que luego surgirá el *Discorso* (*Zibaldone* [20]), así como en esta *Lettera*... a Madame de Staël.

Tenemos que resaltar, en primer lugar, que el texto del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* responde a las *Osservazioni sul Giaurro* del Cavaliere Ludovico Di Breme, texto que a su vez está en sintonía con el debate literario romántico sobre lo sublime. La intención de Di Breme, importante divulgador de las ideas románticas provenientes de Inglaterra y Alemania, es la de proponer una poesía «moderna», caracterizada por el rasgo esencial de la modernidad, el *pathos*, poesía a la que denomina justamente patética; una poesía adaptada al *vero*, es decir, a la racionalidad moderna, frente a la poesía fantasiosa e ingenua de los antiguos. Pero basta con repetir algunas de las palabras que, del discurso de Di Breme, cita Leopardi, para percatarse de la presencia del *Tratado* en el planteamiento e interpretaciones tanto de di Breme como de nuestro autor. Leopardi transcribe (poniendo en cursiva todo el pasaje citado de Di Breme y resaltando algunas palabras con mayúsculas para después comentarlas), entre otras, las palabras con que se describe el modo en que la facultad imaginativa ansía, hoy como siempre, «d'essere invasa rapita innamorata atterrita E PERFIN SEDOTTA (qui sta il punto); nè avverrà mai che non soggiaccia alle ILLUSIONI delle forme armoniche, alle estasi della sublime contemplazione, all'efficacia dei quadri ideali, purchè non sieno più arbitrari DEL TUTTO, e DEL TUTTO nudi di analogia con quel vero che ne circonda, o con quello ch'è in noi» (Leopardi 2000:351).

Nos interesa de este texto la clara ascendencia platónico-longiniana, la descripción de la poesía como raptó irresistible, la alusión a las formas armónicas, al éxtasis de la sublime contemplación, todos elementos que nos son ya muy familiares. Por último, la «*efficacia dei quadri ideali*», es elemento que va a ser desarrollado en el *Discorso*, siguiendo el esquema longiniano de la contraposición acumulación-amplificación, de la que también hemos hablado ya.

Desde el comienzo de este escrito la cuestión de lo sublime actúa como un trasfondo cultural, un contexto implícito que se trasluce en las palabras de Leopardi y del texto con el que debate. Si «*ai pensieri sublimi e profondi*» se hubiese contrapuesto «*la sublimità e profondità dei pensieri*» (Leopardi 2000:347) el joven literato no se hubiese atrevido a salir a la palestra en defensa de la poesía de los antiguos y del modo de hacer poesía de los antiguos, aún posible, de algún modo, para los modernos. No es descabellado pensar que cuando Leopardi dice que «*[...] le opinioni di coloro che si chiamano romantici, posto che non sieno antiche, certo hanno radici antichissime, e con istrumenti d'antichissimo uso si possono abbattere e sradicare*» (Leopardi 2000:349), esté refiriéndose, entre otras cosas a la raíz que constituye el *Tratado*, punto en el que justamente la polémica entre antiguos y modernos cobra una de sus primeras formulaciones. Y veremos que cuando anuncia esos «*istrumenti d'antichissimo uso*» tiene in mente no solo argumentos del *Tratado* sino también procedimientos allí estudiados. No olvidemos, aunque no analizaremos este aspecto, que la última parte del *Discorso* es una invocación retórica a los italianos y que el *Tratado* es, principalmente, un tratado de retórica, un manual que presenta y estudia las figuras de la oratoria.

Pero abordemos el *Discorso*, desde el punto de vista de nuestra investigación, fijándonos en aquellos contextos en que se despliega la idea de naturaleza, objeto de nuestro estudio, pues sospechamos que el carácter sistemático de este texto, fruto de un primer intento expositivo de la cosmovisión leopardiana, va a tener la virtud de sintetizar las diferentes vertientes de la idea de naturaleza hasta ahora estudiadas, y otras que quizá no habían sido señaladas aún, para presentarlas así en su coherencia y unidad.

Hemos elegido a este respecto un contexto notablemente largo, extraído del *Discorso* que trataremos de analizar, fijando nuestra atención en las diferentes acepciones que en él cobra el término «natura»; acepciones, sin embargo, siempre relacionadas entre sí. Se trata de un contexto del *Discorso* que se extiende, en la edición que utilizamos, de la página 352 a la página 361, y que, por su extensión, situamos en el Apéndice para la fácil consulta del lector²⁰⁰. Debido a la extensión del contexto y al carácter fuertemente retórico y elaborado del discurso (repleto de enumeraciones, amplificaciones, ejemplificaciones, llamadas al destinatario, etc.) procederemos del siguiente modo: partiendo de los puntos anteriormente tratados y con el fin de extraer la idea de naturaleza que aquí subyace, trataremos de reconstruir el hilo lógico del discurso leopardiano, extrayendo los temas, las pruebas de los argumentos y las conclusiones, aportando en cada caso los contextos-clave esenciales del pasaje y poniendo de relieve los rasgos y la función que en él cumple el término naturaleza.

Justamente antes del pasaje que nos proponemos analizar Leopardi ha confutado de raíz el planteamiento romántico que él identifica con la teoría de Di Breme, extrayendo un principio fundamental, no ya para entender el *Discorso*, sino para entender todo su pensamiento. Nos referimos a la distinción entre «inganno intellettuale» («quello per esempio d'un filosofo che vi persuada del falso» (Leopardi 2000:352) y «fantastico» («quello delle belle arti e della poesia» (Leopardi 2000:352): «il poeta non inganna gl'intelletti nè gl'ingannò mai, se non per avventura in quei tempi antichissimi che ho detto di sopra, ma solamente le fantasie [...]» (Leopardi 2000:353). La unidad intelecto/fantasía, correlativa a la unidad verdad-ilusión, queda vinculada a un tiempo en que la poesía se identificaba, sin residuo, con el mito:

[...] non è più quel tempo che la gente si guadagnava il vitto cantando per le borgate e pe'chiassuoli i versi d'Omero, e che tutta la Grecia radunata e seduta in Olimpia ascoltava e ammirava le storie d'Erodoto più soavi del mele, onde poi nel vederlo, l'uno diceva all'altro, mostrandolo a dito: *Questi è quegli che ha scritte le guerre di Persia, e lodate le vittorie nostre* [...] (Leopardi 2000:352).

²⁰⁰ Apéndice n.º 1. Procederemos así siempre que la extensión del texto comentado nos impida colocarlo en el cuerpo del texto, situándolo en el Apéndice.

El significado de este contexto, ya visto también en textos del *Zibaldone*, y que se refiere a la poesía oral de la Grecia antigua puede también extenderse e interpretarse en el sentido de la «vera eloquenza», anteriormente vista, en el sentido de la poesía como mito, creído por el pueblo; en el sentido de la fusión de mito, religión y poesía. Es decir, para Leopardi como para el escritor del *Tratado*, el espacio de los antiguos, en sentido estricto, es el espacio de la identificación de mito y poesía, de palabra y acción, de intelecto y fantasía; un espacio muy lejano y reducido en términos temporales, que en cualquier caso no atañe ni al tiempo del *Tratado* ni al de la actualidad leopardiana. En conclusión: «[...] il poeta sì come per cristiano e filosofo e moderno che sia in ogni cosa, non ci ingannerà mai l'intelletto, così per pagano e idiota e antico che si mostri, c'ingannerà l'immaginazione ogni volta che fingerà da vero poeta» (Leopardi 2000:353).

En el contexto que hemos seleccionado Leopardi aborda el tema central del *Discorso* al preguntarse «*quale delle due maniere sia più naturale nella poesia e più sodamente dilettevole tanto agl'intelligenti che agl'idioti, voglio dire o l'antica o la moderna*» (Leopardi 2000:355-356) (La cursiva es nuestra). Leopardi, como tantos otros pensadores que afrontan la pregunta estética fundamental: «¿Qué es el arte?» ha contestado un poco antes de acuerdo con los parámetros y las estructuras mentales recibidas por la tradición aristotélica: el oficio de la poesía es imitar la naturaleza, y su fin, deleitar. Es necesario que el poeta «[...] potendo illudere come vuole, scelga dentro i confini delerisimile quelle migliori illusioni che gli pare, e quelle più grate a noi e meglio accomodate all'ufficio della poesia, ch'è imitar la natura, e al fine, ch'è dilettere» (Leopardi 2000:353-354).

Pero, por otra parte, como harán la mayor parte de los renovadores de la estética del Romanticismo, Leopardi cambia este planteamiento en una maniobra casi imperceptible pero esencial: habla no ya simplemente de la imitación de la naturaleza, sino de la manera más natural de imitar a la naturaleza, contraponiendo la manera de los antiguos a la de los modernos: «*quale delle due maniere sia più naturale nella poesia [...]*», «*[...] l'antica o la moderna*».

El tema de la imitación de la naturaleza y, por tanto, de la contemplación del poeta, aparece en estas páginas dicotomizado en dos diferentes y opuestos modos de contemplación. La manera moderna de contemplar la naturaleza es caracterizada por Leopardi según aquella visión doble de la paradoja, que ya hemos tenido ocasión de notar más veces: nosotros «non guardiamo più la natura ordinariamente con quegli occhi» con los que miraban los antiguos, «spettatori naturali». «Sperienza», «conversazione scambievolmente», «studio», nos han hecho «pratici e dotti»; nuestra mirada capta como manifiesto, conocido y cierto un «mondo di cagioni»; por contrapartida este conocimiento hace decrecer los sentimientos que el hombre probaba frente a lo no conocido: «proviamo una piccolissima parte di quegli effetti che le medesime cagioni partorivano ne' primi padri». La de los modernos es la condición «degli scienziati» en contraposición a la «condizione naturale degli uomini». El tema contemplativo, que el *Tratado* formula especialmente en XXXV 2, 3, 4, 5 (1977:177-179) está omnipresente en la escritura leopardiana desde los escritos de la infancia y primera adolescencia, y es introducido en nuestro contexto por la partícula adversativa «ma», de un modo sintético y claro: «Ma il cielo e il mare e la terra e tutta la faccia del mondo e lo spettacolo della natura e le sue stupende bellezze furono da principio conformate alle proprietà di spettatori naturali» (Leopardi 2000:356).

La cosmovisión del poeta, ilustrada aquí con la alusión a elementos tradicionalmente cosmogónicos («cielo, mare, terra»), y la alusión al «spettacolo della natura» y a sus «stupende bellezze» en conformidad con las «proprietà di spettatori naturali» están en armonía con la contemplación del genio en sentido longiniano y con esa naturaleza que «nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación» (1977:177-179).

El tema, sin embargo, se presenta aquí en su doble vertiente. Se plantea inmediatamente después, de un modo muy original, la contemplación del hombre «scienziato» y post-ilustrado. Se trata, en definitiva, de la mentalidad analítica y científica que se introduce, de nuevo, con una adversativa:

[...] ma la condizione degli scienziati che contemplando le stelle, sanno il perchè delle loro apparenze, e non si maravigliano del lampo nè del tuono, e contemplando il mare e la terra, sanno che cosa racchiuda la terra e che cosa il mare, e perchè le onde s'innoltrino e si ritirino, e come soffino i venti e corrano i fiumi e quelle piante crescano e quel monte sia vestito e quell'altro nudo, e che conoscono a parte a parte gli affetti e le qualità umane, e le forze e gli ordigni più coperti e le attenenze e i rispetti e le corrispondenze del gran composto universale, e secondo il gergo della nuova disciplina le *armonie della natura* e le *analogie* e le *simpatie*, è una condizione artificciata (Leopardi 2000:356).

Este texto en que la condición moderna es presentada *a sensu contrario*, respecto de la condición antigua en lo que atañe a la cuestión de la contemplación de la naturaleza, es un texto irónico; en él Leopardi describe irónicamente la condición del poeta moderno y por ende del hombre moderno.

La ciencia destruye las ilusiones y creencias y, elaborando teorías para explicar los hechos, introduce el punto de vista científico sobre la naturaleza; las del científico son tristes certezas parciales que, por mucho que lo proclamen en el lenguaje de la moderna teoría romántica («il gergo della nuova disciplina»)²⁰¹, no pueden conocer «le corrispondeze del gran composto universale», «le *armonie della natura* e le *analogie* e le *simpatie*» (las palabras resaltadas por Leopardi citan del texto de Di Breme).

El hombre se aleja de su condición natural, pero en ningún caso la puede perder. La ciencia le aleja de la capacidad de maravillarse sin ofrecerle a cambio un conocimiento cierto y exacto del «gran composto universale». No hay una imaginación intelectual capaz de reunir en una teoría el «vero», fruto de la ciencia y lo fantástico. Hay, hablando kantianamente, un intelecto que con arduo trabajo extrae laboriosamente las pobres y siempre cuestionables verdades científicas.

El dicho de Heráclito hace su oportuna aparición: «la natura non si palesa ma si nasconde» (Leopardi 2000: 356). Frente a la gozosa contemplación del espectador natural, que ve la naturaleza a través del velo

²⁰¹ Lodovico Di Breme elabora a su manera las ideas que le llegan de Alemania, en parte a través de la De Staël, en parte directamente de A. W. Schelegel, Schelling, y Novalis, defendiendo la teoría de que la naturaleza es conforme a un plan simbólico divino, que el arte y la poesía pueden penetrar y reproducir.

que la cubre, la mirada que la ciencia dirige a la naturaleza, más que mirada es efectiva intervención técnica y experimental, necesita «con mille astuzie e quasi frodi, e con mille ingegni e macchine scazarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti» (Leopardi 2000:356). De nuevo la adversativa introduce el aspecto paradójico del pensamiento leopardiano; la «verdad» de la ciencia, que Leopardi admite desde su condición de moderno como verdad racional, es una pobre verdad: «ma la natura così violentata e scoperta non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente» (Leopardi 2000: 356). El punto de vista analítico destruye la ilusión poética de la naturaleza hecha para espectadores naturales.

La condición de los «scienziati», de los «incivili», de «quella parte di noi che non è plebe» y de «tra la plebe quella parte che è cittadina», es la condición de los que se alejan de la «*condizione primitiva e naturale degli uomini*».

Adelantándose a la posible crítica de «rousseauianismo», como simplificación de las teorías de Rousseau, Leopardi se preocupa de establecer una distancia respecto del mito del buen salvaje, interpretado vulgarmente como simple defensa de lo primitivo y del regreso a la naturaleza:

[...] nè mi viene pure in mente di gareggiare con quei filosofi che piangono l'uomo dirozzato e ripulito e i pomi e il latte cambiati in carni, e le foglie d'alberi e le pelli di bestie rivolte in panni, e le spelonche e i tuguri in palazzi, e gli eremi e le selve in città: [...] (Leopardi 2000:357).

El terreno que defiende con el término «natura» no es el «vero ma la sembianza del vero»: es la ficción poética como facultad independiente del intelecto, por mucho que este mine y dificulte con su intervención el poder de la fantasía sobre el hombre.

¿Debemos concluir que existen dos modos de contemplar la naturaleza, uno el de la ciencia que busca el «vero» a través del intelecto y otro, el del poeta que busca «il diletteoso» a través de la imaginación, y que son incompatibles? En realidad, la contemplación «natural» y la del hombre ilustrado no están en un plano de igualdad. La primera abarca a la segunda o, dicho de otro modo, todo contemplador de la naturaleza «scienziato» e

ilustrado ha tenido que ser previamente «contemplador natural» y posee aún la facultad de abstraerse de su intelecto para percibir, sentir e intuir la naturaleza a través de sus otras facultades: sensibilidad, emoción, intuición.

«Le bellezze della natura» son asequibles a las propiedades y cualidades de «spettatori naturali», aunque estos hayan adquirido un conocimiento racional. Se puede decir de aquellas bellezas que:

[...] non variano pel variare de' riguardanti, ma nessuna mutazione degli uomini indusse mai cambiamento nella *natura*, la quale vincitrice dell'esperienza e dello studio e dell'arte e d'ogni cosa umana mantenendosi eternamente quella, a volerne conseguire quel diletto puro e sostanziale ch'è il fine proprio della poesia (giacchè il diletto nella poesia scaturisce dall'imitazione della *natura*), ma che insieme è conformato alla condizione primitiva degli uomini, è necessario che, non la *natura* a noi, ma noi ci adattiamo alla *natura*, e però la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma ne' suoi caratteri principali, sia, come la *natura*, immutabile (Leopardi 2000: 357)

«Sperienza», «studio» y «arte» son los términos que aluden al devenir racional e histórico del hombre: *natura* cobra aquí el valor de instancia atemporal, eterna, ahistórica, en un pensamiento anti-historicista que llevará a Leopardi en etapas más maduras, especialmente en las *Operette morali* a desacralizar y ridiculizar genialmente todo intento de enaltecer el punto de vista humano a punto de vista absoluto, en definitiva, todo antropocentrismo y cosmocentrismo. Pero este germen está aquí solo en potencia; por el momento Leopardi expone, en relación con la contemplación poética, una naturaleza inmutable, siempre recuperable, que abre al hombre la posibilidad de una «sorgente di dilette incredibili e celesti», una condición natural siempre abierta gracias a la imaginación, que nos reconecta con ese «stato primitivo dei nostri maggiori».

Los atributos de la naturaleza en estos párrafos deben guiarnos en nuestro itinerario: «invariata e incorrotta», dotada de «potere immortale»²⁰².

²⁰² «Natura», desde el punto de vista semántico es un semema jerárquicamente superior, que engloba al de «poesia» y «stato primitivo». Como ya dijimos más arriba, es un *noema*, un significado generador de múltiples significados.

Paradójicamente, la instancia atemporal que representa la «natura» se va a relacionar directamente con conceptos que sí tienen una marcada ubicación temporal, pero siempre en una relación lógica en la que «natura» es una idea semánticamente más amplia que los términos que se colocan dentro de su campo; así sucede con «antichi» y así va a suceder con «fanciullezza».

Llegamos a un punto fundamental del ensayo: ¿Cómo accede a esa poesía natural el hombre de hoy? ¿Cómo logra «*adattarsi [...] alla natura*» el hombre dominado por su intelecto? La respuesta es compleja: por un lado la suya es una capacidad de dejarse engañar por la poesía «di leggeri», pero no plenamente como en los tiempos de identificación de mito y poesía; por otro, existe una «irrepugnabile inclinazione al primitivo e al naturale schietto e illibato». Esta «inclinación», que inmediatamente después se califica como innata, nos introduce en aquella temática que hermana este texto al famoso ensayo de Schiller «De la poesía ingenua y sentimental»²⁰³. Al igual que para este último el poeta o es naturaleza o aspira a ella, para Leopardi, la «inclinazione al primitivo» es la vía que reconecta al hombre moderno con la naturaleza, con todo lo que dentro de esta palabra se está fraguando.

En presencia del intelecto y de la racionalidad moderna, la *naturalezza* pervive como atracción y asentimiento hacia lo que consideramos natural e ingenuo: «il nostro infinito affetto alla semplicità dei costumi e delle maniere e del favellare e dello scrivere e d'ogni cosa»; «suavità della vita rustica»; «quei moti che ci suscita e quella beatitudine che ci cagiona la lettura di qualunque poeta esprime e dipinse meglio il primitivo» (Leopardi 2000: 358). Leopardi nombra junto a lo primitivo griego (Homero, Hesiodo, Calímaco, Anacreonte), lo primitivo bíblico (especialmente el Génesis y la historia de los patriarcas). La naturaleza única e invariable se manifiesta en el hombre moderno no como realidad externa, ingenuamente, sino como disposición interna, inclinación; de hecho es quien tiene «dalla natura indole veramente accomodata alle arti belle», quien más vivamente siente las dos disposiciones capitales del ser humano: «l'amore della naturalezza e l'odio dell'affettazione».

²⁰³ Detrás de la concepción de la poesía moderna como expresión de lo patético está, sin duda, la diferenciación entre poesía ingenua y sentimental que Schiller expone en su famoso ensayo (Schiller 1985).

Conocemos ya el entramado teórico que esconde el término «naturalezza» derivado de *natura* y en relación dialéctica con «affettazione». Nos interesa ahora ver su inmediata conexión con la idea de naturaleza en este texto. El amor a lo primitivo hace que «ci abbattiamo in oggetti non tocchi dall'incivilimento e in ogni reliquia e in ogni ombra della prima naturalezza».

«Prima naturalezza» es expresión que se opondría a «seconda naturalezza», concepto del que hablan Cicerón y Lucrezio; no es asimilable, por tanto a «naturalezza» opuesta a «affettazione», es decir, en el sentido que cobra en la frase anteriormente citada, equivalente a «naturalidad», «apariencia natural». Es a la luz de esa segunda «naturalezza» que ordena el mundo racionalmente, desde donde se comprende el significado de «prima naturalezza», equivalente al de *natura*:

[...] la *natura* vergine e intatta, contro la quale non può sperienza nè sapere nè scoperte fatte nè costumi cambiati nè coltura nè artifizi nè ornamenti, ma nessuna nè splendida nè grande nè antica nè forte opera umana soverchierà mai nè pareggerà, non che altro, un vestigio dell'opera di Dio (Leopardi 2000:358)

Leopardi no llega a asimilar lo ingenuo, dialécticamente, a la capacidad del poeta sentimental de contemplarlo²⁰⁴ (el universo de lo natural no puede reducirse al punto de vista de la modernidad: tiene para él una contundente realidad axiomática) pero no cabe duda de que no es ajeno al proceso hermenéutico por el que «la natura vergine e intatta» sigue perteneciendo al poeta moderno como inclinación y aspiración, como atracción y descubrimiento de lo que, de algún modo, se ha sido.

La naturaleza es en este texto explícitamente puesta en relación con lo divino: en ella vemos el sello de la obra de Dios, que la artificiosidad humana solo puede modificar o emular. Ninguna obra meramente humana puede igualar siquiera un simple «vestigio dell'opera di Dio».

Con relación al planteamiento general del *Tratado*, el *Discorso* guarda hasta aquí, por tanto, una gran coherencia. En el Pseudo-Longino, la naturaleza, *physis*, es el término que designa las condiciones innatas del poeta

²⁰⁴ Como sí hace, según la interpretación de Peter Szondi (1974), Schiller en su ensayo.

insigne, y Leopardi no deja de asimilar esas cualidades, «immaginazione» y «forte sentire» a la poesía de los antiguos y, ascendiendo al nivel superior de significación que nuestra investigación trata de poner en evidencia, a la naturaleza, a la vez que recoge, como el *Tratado*, el valor ejemplar bíblico y homérico. Por otra parte, la segunda vía de acceso a lo sublime, según el *Tratado*, desde el plano de la actualidad y esterilidad literaria del presente, es también conforme al planteamiento leopardiano al constatar la permanencia del aspecto natural del arte, no ya como naturaleza (imaginación y *pathos*), sino como inclinación hacia la naturaleza, imitación como emulación y apropiación interna de la naturaleza, en este caso identificada con los antiguos y lo primitivo, de donde deriva la identificación de las formas clásicas de la antigüedad con las formas de la naturaleza. La naturaleza pervive en nosotros, por tanto, si somos capaces de percibirla en sus obras, entendiéndose a las obras de la antigüedad como obras de la naturaleza. La relación hermenéutica entre creador y receptor, que ya ponía de relieve el propio *Tratado*²⁰⁵, también emana de estas líneas en que Leopardi alude a esa segunda vía de acceso a la naturaleza, a través, no ya de la creación, sino de la contemplación o recepción de la obra de arte:

E che questo che ho detto, sia vero, chi è di noi, non dico poeta non musico non artefice non d'ingegno grande e sublime, dico lettore di poeti e uditore di musici e spettatore d'artefici, dico qualunque non è così guasto e disumanato e *snaturato* che non senta più la forza di nessuna fuorchè lorda o *bassa inclinazione umana e naturale*, — chi è che non lo sappia e non lo veda e non lo senta e non lo possa confermare col racconto dell'esperienza propria certissima e frequentissima? (Leopardi 2000:358-359).

«Le forme primitive della natura» incluyen no solo, genéricamente, «la natura incorrotta», «il primitivo», «la candida semplicità», sino también «la lezione dei poeti antichi»; el lector, espectador, receptor del gran arte, reconoce el arte en virtud de esa misma naturaleza que comparte, no existiendo hombre

²⁰⁵ «En virtud de su propia naturaleza, lo auténticamente sublime arrebatada de alguna manera nuestro espíritu, y, poseído de una especial exaltación, llenase de gozo y de orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar» (Anónimo 1977:89).

tan «snaturato» que no comparta mínimamente esa naturaleza. La «forma» lleva en sí el sello del espíritu que solo puede ser leído, a su vez, por el espíritu; la práctica de la imitación, presupone la congenialidad con lo imitado que permite su emulación en un acto creativo nuevo o dicho en palabras del *Tratado*: «Esta práctica [la imitación] no es en modo alguno un latrocinio. Es, simplemente, como un molde que se obtiene de un gran espíritu, de una figura, de una creación» (Anónimo 1977:119). De igual modo para Leopardi «[...] come le forma primitive della natura non sono mutate nè si muteranno, così l'amore degli uomini verso quelle non è spento nè si spegnerà prima della stirpe umana». Ese amor que se mantiene, siglo tras siglo, en virtud de una naturaleza, en última instancia identificada con lo divino, está en plena concordancia con la concepción de la naturaleza que hemos visto emanar del *Tratado*.

Hasta el momento, el texto analizado nos ha permitido ver el funcionamiento del término «natura» y sus derivados en consonancia con el *Tratado* como noema de poesía y de antigüedad. Como objeto del espectador natural, es decir, del contemplador natural capaz de ver la belleza —el velo que cubre la realidad— y como inclinación interior hacia lo natural en el hombre «moderno», que tiende a la desnaturalización, pero que no llega a ser nunca tan «snaturato» como para perder esa «irrepugnabile inclinazione». Hemos visto que tal inclinación se manifiesta en el arte como amor a la «naturalezza», a la apariencia de naturalidad —que, como sabemos, requiere un esfuerzo técnico— y odio de la «affettazione» —término que ya pusimos en relación con los defectos longinianos del estilo pueril e inflado. «Le forme primitive della natura», como esencias atemporales independientes del ámbito racional, técnico e histórico, dejan traslucir la influencia de la naturaleza fulgurante y sublime, vinculada a lo divino, tal y como es concebida en el *Tratado*. Pero va a aparecer ahora un tema que no podemos hacer derivar de esa obra, que tiene, por tanto, otras raíces y que ocupa un lugar central en la caracterización leopardiana de la «natura». Una vez identificada la «natura», por un lado, con la poesía natural de los antiguos, por otro, con la inclinación natural de los modernos hacia la naturaleza (incluida la que encierra la poesía antigua) —de acuerdo con el esquema longiniano— ha llegado el momento para Leopardi de

exponer un argumento en defensa de las propias tesis, que no puede ser refutado por tratarse de un hecho innegable para cualquier experiencia:

Ma che vo io cercando cose o minute o scure o poco note, potendo dirne una più chiara della luce, e notissima a chicchessia, della quale ciascuno, ancorchè non apra bocca, mi debba essere testimonio? Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia: [...] (Leopardi 2000: 359)

La analogía entre ontogénesis y filogénesis, historia de la humanidad e historia de cada individuo, es en realidad mucho más que una simple analogía.

Ya Vico establece esa relación en la *Scienza nuova*, que permite comprender las edades del hombre histórico a través de las edades del hombre en sentido biológico y psicológico. Pero hay un ejemplo que nos interesa aún más, de acuerdo con nuestra investigación: nos referimos desde luego a Lucrecio, que se sirve constantemente de la analogía, por ejemplo cuando afirma que el hombre sin la ciencia es un niño asustado entre tinieblas. La analogía entre el hombre que supera las tinieblas del error, «terrorem animi tenebrasque», por medio del conocimiento de las causas naturales y el niño que tiembla ante la oscuridad aparece varias veces en el poema de Lucrecio:

«Nam veluti pueri trepidant atque omnia caecis / in tenebris metuunt, sic nos in luce timemus / interdum, nilo quae sunt metuenda magis quam / quae pueri in tenebris pavitant finguntque futura. / hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest / non radii solis neque lucida tela diei/ discutiant, sed naturae species ratioque» (L. II, vv. 55-61) (Lucrezio 1986:76), «simili ai bambini che tremano e si impauriscono di tutto nelle tenebre cieche, noi, in piena luce, spesso temiamo pericoli tanto poco terribili quanto quelli che l'immaginazione teme e crede di vedere avvicinarsi. Questi terrori, queste tenebre dello spirito, li devono dissipare non i raggi del sole né i dardi luminosi del giorno, ma lo studio della natura e la sua comprensione».

El intento de Lucrecio es aquí racionalista y considera la visión del *puer* y del hombre apegado a sus mitos (sea moderno o antiguo) como fruto de la ignorancia y del miedo, pero, aun siendo la suya una actitud lejana a la que ahora estamos analizando, no deja de constituir, junto con Vico y Rousseau, la base de una analogía que va a ser determinante para la poética y el pensamiento de Leopardi.

Al contemplador natural podemos recuperarlo en el niño. La consideración de la visión infantil del mundo es una vía de acceso a la visión de los antiguos; el terreno de la fusión de mito y poesía es el espacio de la memoria de aquel modo de ver el mundo al margen del intelecto, que infancia y antigüedad comparten. El término que define esa facultad natural pertenece a la sintomática de lo sublime que —recordemos— se caracterizaba a través de dos rasgos: admiración y sorpresa, y que la tradición estética italiana traduce, como lo hace aquí Leopardi, con el término «meraviglia». Veamos el texto que caracteriza la contemplación del niño, en analogía con la del hombre de la antigüedad, bajo el signo de la maravilla:

[...] quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi beneficati carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di beneficio; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva; quando i colori delle cose quando la luce quando le stelle quando il fuoco quando il volo degl'insetti quando il canto degli uccelli quando la chiarezza dei fonti tutto ci era nuovo o disusato, nè trascuravamo nessun accidente come ordinario, nè sapevamo il perchè di nessuna cosa, e ce lo fingevasi a talento nostro, e a talento nostro l'abbellivamo; quando le lagrime erano giornaliere, e le passioni indomite e svegliatissime, nè si reprimevano forzatamente e prorompevano arditamente. Ma qual era in quel tempo la fantasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, come libera e senza freno, impetuosa e istancabile spaziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne, e illuminava

le oscure, che simulacri vivi e spiranti che sogni beati che vaneggiamenti ineffabili che magie che portenti che paesi ameni che trovati romanzeschi, quanta materia di poesia, quanta ricchezza quanto vigore quant'efficacia quanta commozione quanto diletto (Leopardi 2000: 359-360).

El punto de vista del *fanciullo* es convertido aquí en el espejo en que el hombre moderno puede mirarse para reunirse con la naturaleza perdida: se trata de la relación simbólica con la naturaleza, que dota de sentido — fingiéndolo con la imaginación— a los elementos de la naturaleza cuyas causas se ignoran. Dicho en palabras de Vico, que está sin duda detrás de estas páginas:

Gli uomini ignoranti delle naturali cagioni che producon le cose, ove non le possono spiegare nemmeno per cose simili, essi danno alla cose la loro propria natura, come il volgo, per esempio, dice la calamita esser innamorata del ferro. Questa dignità è una particella della prima: che la mente umana, per la sua infinita natura, ove si rovesci nell'ignoranza, essa fa sé regola del universo intorno a tutto quello che ignora (Vico 1990:508).

La mente del niño, como la del hombre antiguo, es poética, dota a las cosas de sentido partiendo de sus propios sentidos («fa sé regola dell'universo») y ninguna cosa le parece «insensata», entendida esta palabra, que Leopardi retrotrae a su sentido latino, como «carente de sentido perceptivo, de vida». El sentimiento de la maravilla ante los elementos naturales mencionados («tuono», «vento», «sole», «astri», «colori delle cose», «luci», «stelle», «fuoco», «volo degli insetti», «canto degli uccelli», «la chiarezza delle fonti»), que queda vinculado al tiempo della «fanciullezza» (marcado en el texto por el adverbio «quando» en anáfora), es caracterizado a través de tres rasgos: 1) las cosas bajo la mirada del niño comunican, dicen cosas, se muestran como amigas o enemigas («ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare»), tienen un significado, forman un código simbólico que la mente poética lee («nè trascuravamo nessun accidente come ordinario»); 2) las cosas tienen un carácter de novedad, de atracción, («tutto ci era nuovo o disusato»); 3) las cosas provocan en nosotros fuertes emociones («quando le lagrime erano giornaliere, e le

passioni indomite e svegliatissime, nè si reprimevano forzatamente e prorompevano arditamente»). Resumiendo: significato simbólico, novedad, conmoción.

La fantasía del niño, equivalente a la de la mente poética, corre, se expande «libera e senza freno», modificando la realidad, casi creándola. El *pathos* y la imaginación, por tanto, junto a la novedad y el significado simbólico caracterizan la «meraviglia».

La idea de naturaleza que vertebra, por tanto, todo el argumento de estas páginas del *Discorso* ha sido iluminada bajo un nuevo aspecto a través del tema del «fanciullo» —un tema que va a marcar toda la poética del siglo XX— pensemos en Pascoli, en Ungaretti, en Pavese, en Proust— y va a ocupar su lugar como uno de los elementos que dotan de sentido a la idea que guía nuestra investigación. La última parte del texto analizado reúne todos los elementos «naturales» y, recapitulando el argumento tratado, concluye con una pregunta retórica, que, como se sabe, no espera ninguna respuesta sino la obvia confirmación de aquello sobre lo que uno aparenta interrogar o interrogarse:

Ecco dunque manifesta e palpabile in noi, e manifesta e palpabile a chicchessia la prepotente inclinazione al primitivo, dico in noi stessi, cioè negli uomini di questo tempo, in quei medesimi ai quali i romantici procurano di persuadere che la maniera antica e primitiva di poesia non faccia per loro. Imperocchè dal genio che tutti abbiamo alle memorie della puerizia si deve stimare quanto sia quello che tutti abbiamo alla *natura* invariata e primitiva, la quale è nè più nè meno quella *natura* che si palesa e regna ne' putti, e le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della *natura* schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli antichi, quelle che i romantici bestemmiano e rigettano e sbandiscono dalla poesia, gridando che non siamo più fanciulli: e pur troppo non siamo; ma il poeta deve illudere, e illudendo imitar la *natura*, e imitando la *natura* diletta: e dov'è un diletto poetico altrettanto vero e grande e puro e profondo? e qual è la *natura* se questa non è? anzi qual è o fu mai fuorchè questa? (Leopardi 2000: 360-61).

La serie de identificaciones nos sirve de síntesis caracterizadora de los elementos que son considerados partes esenciales de la idea de naturaleza: «prepotente inclinazione al primitivo» = «maniera antica e primitiva di poesia» = «genio che tutti abbiamo delle memorie della puerizia» = «genio alla natura invariata e primitiva» = «quella natura che si palesa e regna ne' putti e le immagini fanciullesche e la fantasia» = «le immagini e la fantasia degli antichi» = «ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare» = «l'imitazione della *natura* schietta e inviolata» = «quelle (idee e ricordanze) che ci ridestano divinamente gli antichi».

En definitiva, «natura» es, en este contexto, principio superior que abarca y sintetiza diversos órdenes que están en relación dialéctica y analógica entre sí: «natura» es el objeto propio del espectador natural, la realidad tal y como la percibe el hombre natural con un valor de instancia atemporal y ahistórica. Es el punto de vista simbólico que no se pregunta por las relaciones causales de los elementos naturales, como la mentalidad científica, sino por el significado que estos tienen para el hombre. Leopardi no defiende un estatuto de verdad para este punto de vista (como si hará por ejemplo Novalis) sino que se limita a constatar su poder inmortal sobre la mente del hombre: el peso innegable de la naturaleza sobre el ser humano.

Por otra parte, este poder inmortal de la naturaleza se manifiesta en determinados ámbitos ligados a los orígenes: poesía y mito, antigüedad y «*fanciullezza*» y, de un modo más genérico, amor hacia lo primitivo en relación de oposición con la mentalidad analítica y racional.

El ámbito de lo mítico pertenece a la naturaleza porque el tiempo y la historia no pueden borrar su presencia determinante en lo humano: la naturaleza es, desde este punto de vista, esencialmente simbólica, y un punto de vista racional y analítico puede poner en entredicho el estatuto epistemológico y gnoseológico de tal universo simbólico, pero no puede negar su perenne ascendencia sobre la mente humana.

El *Discorso* constituye uno de los diagnósticos de los caracteres de la cultura moderna más lúcidos y exactos que se han escrito, con una claridad que roza, como se ha dicho muchas veces, lo profético. La metáfora de la

expulsión de la tierra aplicada a la fantasía en su continua disminución por oposición al crecimiento del intelecto nos recuerda el prólogo de la primera crítica de Kant; la fantasía en la modernidad ha sido «scacciata dalle sue terre antiche» (Leopardi 2000:363), pero queda invencible su fuerza, aunque esté «oziosa» e inutilizada. Ahora bien, ¿en qué modo la naturaleza —con toda la carga semántica que hemos intentado extraer del largo pasaje analizado— logra manifestarse en los bajos tiempos de la actualidad leopardiana? Hace su aparición aquí una metáfora que debemos poner de relieve: en la modernidad «la natura primitiva» no puede aparecer si no es «a somiglianza di lampo rarissimo» (Leopardi 2000:361). La figura del «lampo» en el *Tratado* aparecía asociada a la fuerza instantánea e irresistible del orador: «Muy distinto es el caso de lo sublime: cuando este hace su oportuna aparición, produce el efecto del relámpago que, con su brillo, lo eclipsa todo, y, revela con un solo trazo la genialidad del orador» (Anónimo 1977:71, 73). Pero también, en el capítulo XII, en la comparación entre Cicerón y Demóstenes: «Demóstenes está por lo general apostado en una abrupta sublimidad; Cicerón en una amplitud efusiva. Nuestro orador, por la violencia, rapidez, fuerza y vehemencia con que, por así decir, se inflama y se desborda en cada uno de sus pasajes, puede compararse al rayo o al relámpago» (Anónimo 1977:115). El término griego del original, aquí traducido por rayo y relámpago, se relaciona, por tanto, con la figura de acumulación de la que ya hemos hablado y con el carácter instantáneo, puntual, e irresistible del universo del símbolo. La carga semántica de esta figura está, sin duda, detrás de la metáfora leopardiana del «lampo».

Leopardi añade el adjetivo «rarissimo» para explicar el modo en que lo «simbolico» pervive a pesar de los efectos destructivos de la civilización y el dominio del intelecto en nuestro mundo. Un poco más abajo, en oposición a ese «lampo rarissimo» que es el vestigio de la naturaleza en el mundo moderno, Leopardi alude a la «molestissima lucerna» que constituyen la razón, la ciencia, la técnica, la mentalidad analítica. Dos tipos, por tanto, de luz: la de la naturaleza, que se esconde progresivamente a los hombres, y la de la razón, luz artificial que lo deslumbra y lo ciega. Habremos de volver sobre la figura del «lampo» que, de las muchas que podrían elegirse como materialización figurativa de la idea de naturaleza, nos parece especialmente pertinente por su conexión con el uso que en el *Tratado* se hace de *skeptós*, su sinónimo griego,

y porque además muestra, en Lucrecio, su otro rostro, según esa condición de síntesis de contrarios que poseen los símbolos. Por el momento debemos concentrarnos en su aspecto luminoso (y no en el destructivo), como facultad intuitiva que confiere la naturaleza.

Parece así que la tendencia de la contemporaneidad leopardiana —al igual que ocurre en el *novecento* y, también, en nuestra propia contemporaneidad— es la de «snaturare» la poesía, «ch'era l'ultimo quasi rifugio della natura» (Leopardi 2000:365), por lo que «natura» y «ragione» aparecen como fuerzas incompatibles y en eterna pugna. Sobre la modulación y matización en el futuro de esa incompatibilidad, trataremos en el próximo párrafo. Quedan aún, sin embargo, textos del *Discorso* que debemos poner de relieve, para analizar sus relaciones, que nos parecen cruciales, con las ideas del tratado, siempre guiados por el término «natura» y sus múltiples sentidos, su riqueza polisémica y su pertenencia y aplicación a los más diversos órdenes de la realidad. Debemos hablar aún más detenidamente del modo en que el poeta moderno accede a la «natura primitiva», por lo que nos referiremos de nuevo a la imitación y al mito, y por último, a lo que Leopardi llama «sentimentale puro», en respuesta a lo «patetico» de que habla Di Breme, en conexión con el *pathos* tal y como es tematizado en el *Tratado*.

La naturaleza, en los tiempos dominados por la razón, rara vez se presenta directamente, en su pureza, libre de toda determinación cultural: «un tempo dove tutto é civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizi; quando non é luogo nè cosa che abbia potuto essere alterata dagli uomini, in cui la natura primitiva apparisca altrimenti che a somiglianza di lampo rarissimo, dovunque coperta e involupata come nel piú grosso e fitto panno che si possa pensare» (Leopardi 2000: 361). La manifestación de la naturaleza en su inmediatez, es, en estas páginas, para Leopardi, algo cada vez más difícil, tal como lo figurativiza la imagen del «lampo rarissimo»²⁰⁶; la idea de naturaleza en su doble vertiente, como imaginación y *pathos* del genio natural, queda en la modernidad relegada a lo altamente improbable aunque posible:

²⁰⁶ Pertenece a la tradición antigua greco-romana la creencia popular de que el rayo y el trueno que estallan aisladamente, sin acompañar a una tempestad, son manifestación, más que nunca, divina, y de que el lugar donde cae el rayo, que tradicionalmente se cercaba, es lugar sagrado destinado para el culto.

Non nego che ci possano essere un'indole e un ingegno tanto espressamente fatti per le arti belle, tanto felici tanto singolari tanto divini, che volgendosi spontaneamente alla natura come l'ago alla stella, non sieno impediti di scoprirla dove e come ch'ella si trovi, e di vederla e sentirla e goderla e seguirla e considerarla e conoscerla, nè da incivilimento nè da corruttela nè da forza nè da ostacolo di nessuna sorta; e sappiano per se medesimi distinguere e sceverare accuratamente le qualità e gli effetti veri della natura da tante altre qualità ed effetti che al presente o sono collegati e misti con quelli in guisa che a mala pena se ne discernono, o per altre cagioni paiono quasi e senza quasi naturali; e in somma arrivino senza l'aiuto degli antichi a imitar la natura come gli antichi facevano. Non nego che questo sia possibile, nego che sia probabile, dico che l'aiuto degli antichi è tanto grande tanto utile tanto quasi necessario, che appena ci sarà chi ne possa far senza, nessuno dovrà presumere di potere (Leopardi 2000: 387).

La visión espontánea, que se dirige a la naturaleza como «l'ago alla stella», en una instantánea aprehensión, pertenece a la antigüedad en cuanto que esta última pertenece a la naturaleza, lo cual hace posible ese modo de visión, puro y simple, que distingue, aun en la modernidad y en virtud de su connaturalidad, aquello que es fruto de la naturaleza y aquello que es fruto de la razón y del arte («incivilimento» y «corruttela»). Pero al tratarse de algo solo posible altamente improbable, a la modernidad se le abre más propiamente — según las enseñanzas del *Tratado* (que llamaba modernos a Platón y a Cicerón frente a Homero y Demóstenes)— la otra vía que hace posible lo sublime (donde lo sublime es identificable con el arte en sentido pleno), otra vía para el acceso a la naturaleza en la imitación de las formas de la antigüedad:

[...] la poesia dovette essere agli antichi oltremisura più facile e spontanea che non può essere presentemente a nessuno, e che a' tempi nostri per imitare poetando la natura vergine e primitiva, e parlare il linguaggio della natura (lo dirò con dolore della condizione nostra, con disprezzo delle risa dei romantici) è pressochè necessario lo studio lungo e profondo de' poeti antichi. Imperocchè non basta ora al poeta che sappia imitar la natura; bisogna che la sappia trovare, non solamente aguzzando gli occhi per isorgere quello che mentre abbiamo tuttora presente, non sogliamo vedere, impediti dall'uso, la quale è

stata sempre necessarissima opera del poeta, ma rimuovendo gli oggetti che la occultano, e scoprendola, e dispeppellendo e spostando e nettando dalla mota dell'incivilimento e della corruzione umana quei celesti esemplari che si assume di ritrarre (Leopardi 2000: 386).

La idea de estudio que aparece en este texto nos lleva al tema *naturalezza-affettazione* ya tratado; nos interesa ahondar más bien en la idea de imitación como emulación, es decir, como imitación interna del proceso de la obra que se imita. Los modernos necesitan a los antiguos para llegar a «imitar la natura come gli antichi facevano». (Leopardi 2000:387). Tarea del poeta en general es «[...] che la sappia trovare [la natura] non solamente aguzzando gli occhi per isorgere quello che mentre abbiamo tuttora presente, non sappiamo vedere impediti dall'uso»; es esta una condición —la de mirar la realidad bajo un punto de vista diferente del cotidiano para descubrir en ella lo natural, la naturaleza— que «é stata sempre necessarissima opera del poeta». Pero a la modernidad no le basta con ese ejercicio de agudizar la mirada, el poeta moderno «[...] rimuovendo gli oggetti che la occultano [la natura] e scoprendola, e dispeppellendo e spostando e nettando dalla mota dell'incivilimento e della corruzione umana, quei celesti esemplari si assume di ritrarre»: su «operación», va más allá de la visión, («aguzzare gli occhi»), pues actúa, separa, discrimina, depura; es más compleja, aunque el fin siga siendo el mismo, extraer «quei celesti esemplari», que son expresión misma de la naturaleza.

Los «celestes ejemplares» no pueden sino hacer referencia a las formas del mundo clásico, pura expresión de la misma naturaleza, que llevan en sí una carga espiritual atemporal que el poeta moderno puede extraer de la lección de los poetas antiguos; la imitación se transmuta, siguiendo el sentido ya interpretado en nuestra lectura del *Tratado*, en imitación del modo como los antiguos imitaron a la naturaleza, en recreación de la mirada primitiva de los antiguos, que queda como «presa» en sus formas a disposición de quien pueda revivificarlas. En este sentido los antiguos son «pietra paragone» «che approvi quello che é secondo la natura e accusi quello che non é» (Leopardi 2000: 387).

La cuestión del mito, verdadero caballo de batalla de la crítica romántica

italiana y europea, es afrontada por Leopardi, que sigue, como él mismo advierte, el equilibrado juicio pariniano: «Le favole greche sono ritrovamenti arbitrari» «fabbricati sulla natura, non naturali». Por ello:

[...] non dobbiamo usurpare le immaginazioni altrui, quando o non le facciamo nostre in qualche maniera, o non ce ne serviamo parcamente come di cose poeticissime, notissime a tutti, usitatissime appresso quei poeti che tutto il mondo legge ed esalta, fonti di ricchezza alla elocuzione poetica, utilissime alla speditezza e alla nobiltà del dire, in generale, alla lontana, come di fondamenti alle invenzioni nostre, adoperando la religione degli antichi, come opportuna alle finzioni, amica de' sensi, e più naturale che ragionevole non altrimenti che la poesia (Leopardi 2000:389).

El mito, como fundamento de nuestras invenciones, (aunque «alla lontana» y «in generale») así como la poesía, queda adscrito al ámbito de lo natural («più naturale che ragionevole») y de lo sensible, es decir, de lo perceptible por los sentidos («amica de'sensi»), de acuerdo con la idea clásica de que la religión natural de los griegos tiene un sustrato mítico-poético. Por tanto el mito, usado con equilibrio es, no solo un código cultural común, sino también un código natural, comprensible para todos en función de su significatividad natural, simbólico en sentido goethiano, «motivado». Por un lado, queda así abierta irremisiblemente la brecha, la fractura, la cesura entre antiguos y modernos, entre ingenuo y sentimental, pero es esta una diferenciación que se constata tan antigua como la poesía y que nunca dejará de crecer en el incesante decaer de los tiempos, que hemos puesto de relieve en nuestra interpretación del *Tratado*, y que es un decaer de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, no de la naturaleza misma que permanece una e idéntica, eterna e invariable: «Non mancherà mai l'amore degli uomini alla natura, non il desiderio delle cose primitive, non cuori e fantasie pronte a secondare gl'impulsi del vero poeta, ma la facoltà d'imitar la natura, e scuotere e concitare negli uomini questo amore, e pascere questo desiderio, muovere ne' cuori e nelle fantasie dilette sostanziosi e celesti, languirà ne' poeti, come già langue da molto tempo» (Leopardi 2000:388). No es el amor de la naturaleza sino la capacidad de imitarla y de hacerla repercutir en «cuori e fantasie» lo que languidece, lo que abre ese «spartiacque» esencial entre el modo de acceder a

la naturaleza de antiguos y modernos. Por otro lado se mantiene un programa, se afirma una poética posible que afirma lo extraordinario como una realidad plausible, algo extremadamente raro pero que puede acaecer:

[...] noi non vogliamo che il poeta imiti altri poeti, ma la natura, nè che vada accattando e cucendo insieme ritagli di roba altrui; non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinitamente varia e doviziosa (Leopardi 2000: 389).

Este es un texto central para nuestra investigación del *Discorso*, porque no puede negarse que en él se reúnen los aspectos fundamentales que entretejen la argumentación de esta primera poética leopardiana y los elementos esenciales del *Tratado*, siempre siguiendo la estela de esta luminosa y positiva, casi divina, idea de naturaleza que hasta ahora se manifiesta en nuestro recorrido. La imitación, no convertida en repetición de modelos institucionalizados, que toma trozos aquí y allá sin reconocer la regla operativa y la organicidad de lo emulado (y este es el sentido de la expresión leopardiana: ir poniendo juntos y cosiendo «roba altrui»), sino como interiorización de la fuerza mimética de la naturaleza inherente en otras creaciones, que son recreadas según el mismo punto de partida, en una imitación no de los poetas sino de la *natura* que hay en ellos; esta idea se corresponde con la de imitación que elabora el *Tratado*. Fundamento de esta idea de mímesis como poiesis, trasfondo incuestionable de este discurso, es la atribución a la naturaleza en general de una fuerza creativa que se manifiesta en sus formas y que aquella dona a su vez al genio, manifestándose en las obras de este último. Leopardi, que en el nivel literal del *Discorso* se mantiene en el terreno de la estética, muestra, sin embargo, tener muy presente, en su nivel profundo, esa idea de naturaleza, no solo como fuerza poética del poeta, sino también, en última instancia, como fuerza generadora de la naturaleza en sentido amplio, como fuerza-matriz de todo cuanto se manifiesta en la creación, como lo muestra la recurrencia casi obsesiva del término *natura* y sus

derivados sintácticos. Cabe preguntarse de dónde deriva en Leopardi este deseo, esta «necesidad» de una tal poética: la razón no es meramente poética, en el sentido de retórica, sino filosófico-existencial. La poética defendida y buscada en el *Discorso* es aquella en que se hace presente la vida como naturaleza, el hombre como naturaleza, y presupone una visión del mundo, un modo de estar en el mundo apoyado en esta idea madre de la que emerge toda la realidad. Es esa idea subyacente, en el nivel profundo, como igualmente subyacía en el nivel profundo del *Tratado*, lo que nos interesa poner en evidencia, una idea que atañe en primer lugar a la filosofía y que se vierte, en el plano discursivo, en el tema de la poética y la estética.

En este sentido, la capacidad de reconocer en la antigüedad el tejido vivo del arte, de hacer emerger, a partir de la imitación, la creación de un nuevo organismo artístico, es una capacidad «natural», así como lo son aquellas otras que hacen al poeta insigne: la fantasía y el sentimiento. El poeta está, por esta razón, por encima de la bipartición antiguos-modernos. Sus rasgos esenciales, prime en él el *pathos* o la imaginación, sea un Homero o un Virgilio, nos los describe Leopardi con rigor tras la doble negación que afirma: «non vogliamo che il poeta non sia poeta». El poeta debe pensar, imaginar, «trovare», con el cariz histórico del término, es decir debe tener capacidad imaginativa: «vogliamo che pensi e immagini e trovi»; debe encenderse, según la apolínea metáfora del fuego, rasgo que en otros contextos se denomina «ardimento»: «vogliamo ch'avvampi»; debe alcanzar un punto de vista superior por encima del común de los mortales: «che abbia mente divina»; debe tener la fuerza y la audacia para traspasar los límites comunes establecidos, «impeto e forza e grandezza» —conocemos ya las connotaciones éticas y físicas en clave sublime de este último término—, tanto de «affetti» como de «pensieri» (las dos fuentes principales de la naturaleza, grandes afectos y grandes pensamientos, *pathos* e imaginación, según el *Tratado*). El poeta del presente como del pasado y del futuro cubre, según la lección del *Tratado*, estas prerrogativas.

«La natura», por otra parte, es una y la misma y a la vez «infinitamente varia y doviziosa»; el aspecto histórico del arte, sin ser negado, es matizado y contenido en esta omniabarcante idea de naturaleza, que hace conjugar en el poeta, como estamos viendo, dos elementos esenciales: la facultad imaginativa y la del sentimiento. Pero Leopardi reconoce que la fuerza imaginativa de la

poesía antigua no puede superarse, ni tan siquiera repetirse, como lo expresa inmejorablemente este aforismo zibaldoniano: «Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia» [58] (Leopardi 1999: 93).

9. Naturaleza como *pathos*: lo *sentimentale puro*

El ámbito que le queda a la naturaleza para revelarse en la poesía de la modernidad se sitúa en el otro aspecto de la obra en el que aquella se manifiesta: en el «impetu e forza, e *grandezza*», no de «pensieri», sino de «affetti», es decir, en el sentimiento, en lo «patetico», según lo denomina Di Breme. Y así llegamos al último aspecto que queremos tratar, antes de pasar a nuestro siguiente argumento.

Para ello, comenzaremos recordando el modo en que en el *Tratado* se introduce el tema del *pathos*. En el capítulo VIII, al exponer la teoría de las cinco fuentes, teoría que constituye una especie de índice o de exposición de la estructura de la obra, se alude a una actitud pasional, vigorosa y llena de entusiasmo, es decir, al aspecto del *pathos* como segunda fuente de lo sublime. Junto con la capacidad innata de mirar a cosas grandes, «primera fuente» de la sublimidad, el *pathos* es «fuente», innata también, que procede de la naturaleza, es pura manifestación de la naturaleza y, por ello, no es susceptible de ser aprendida. Como ya pusimos de relieve, el autor del *Tratado* acusa a Cecilio de Caclate, autor de otro Tratado sobre lo sublime al que el nuestro responde, de no haber recordado en su obra el *pathos*, bien «por creer que sublimidad y patetismo son cualidades equivalentes y, por ende, ha imaginado que coexisten invariablemente y proceden de una fuente común» (Anónimo 1977: 91), o bien porque «ha llegado a la convicción de que el patetismo no contribuye jamás a crear una atmósfera de sublimidad» (Anónimo 1977: 93). Por otra parte el tema del *pathos* no es afrontado en profundidad en el *Tratado* pues, como han argumentado los comentaristas y críticos (Donadi 2005:149-151) no se sabe si en la laguna que hay en el capítulo IX está el

efectivo tratamiento del tema o si el autor decidió tratarlo aparte, en otro escrito al efecto, según sugiere el último e inacabado capítulo del libro (donde se dice que el tema exige un tratamiento propio)²⁰⁷. Constatemos por tanto ahora en los textos del *Discurso* y el *Tratado* que el *pathos* es manifestación de la naturaleza, cualidad innata del hombre pleno, y que al ser tratado en un texto retórico concurre en el *Tratado*, aparece necesariamente entramado con el tema de lo sublime. Nos detendremos por ello en una distinción que es esencial: *sublime patético*, *sublime no patético*, *patético no sublime*. El orador que sabe manejar estas modalidades del *pathos* presupone indirectamente poseer la identidad de un hombre pleno, conforme a la naturaleza: en lo sublime patético, plenitud en cuanto al sentimiento; en lo sublime no patético, plenitud en cuanto a la imaginación. Mientras que en lo patético no sublime (emociones triviales, lamentaciones, manifestaciones excesivas de temor y aflicción) estaríamos, en el aspecto retórico, ante lo no poético, y en el aspecto filosófico, ante la pura materialidad, fisiología, inmediatez de las manifestaciones que, desde la visión de la plenitud del hombre, no se reconocen como expresión de la naturaleza plenamente humana. Veamos el texto en que aparecen estas tres modalidades de lo sublime: *sublime patético*, *sublime no patético* y *patético no sublime*:

[...] está claro que hay pasajes en los que el patetismo está desprovisto de toda elevación, pasajes absolutamente triviales, como ocurre con las lamentaciones, las manifestaciones de aflicción y de temor; y, al contrario, se dan muchos pasajes sublimes sin el menor asomo de emoción, como, entre mil ejemplos, el rasgo de audacia del Poeta al hablar de los Alóadas: El Osa se afanaban en colocar sobre el Olimpo, y sobre el Osa el Pelión de agitado follaje, con la idea de llegar hasta el Cielo. Y el pasaje más audaz aún que sigue: Y sin duda lo hubieran logrado...3. Por lo demás, en el caso de los oradores, sus panegíricos y discursos de aparato y de exhibición contienen siempre el inevitable tono hiperbólico y exagerado, y sin embargo, con frecuencia están absolutamente vacíos de sentimiento (Anónimo 1977: 93).

²⁰⁷ Aunque aquí el contexto sugiere un paso del ámbito de la retórica y de la poesía a la política y al topos de la corrupción y degeneración de las costumbres y del desatarse, justamente, de las pasiones.

Lo *patético no sublime* se corresponde con las emociones que no comunican ideas elevadas y sentimientos nobles sino triviales. Por tanto, por un lado, se distingue un *pathos* que no significa nada elevado (meros lamentos, aflicciones, temor) y que constituye un exceso y un gusto por las manifestaciones más elementales y bajas; por otro, un *pathos* del que solo queda el «tono», que no comunica emoción, que incurre en frialdad por estar «con frecuencia absolutamente vacío de sentimiento» y que, como más abajo se dice, se asimila a la oratoria de los «discursos de aparato y exhibición», es decir, a la oratoria que adopta un tono «hiperbólico y exagerado». Se trata, en realidad, de los dos defectos que alejan de lo sublime, tanto el exceso de patetismo como su carencia, compensándose esta última con el estilo inflado que solo transmite frialdad al auditorio (temas tratados en el capítulo III del *Tratado*).

Lo *sublime no patético, por otra parte*, hace referencia a la primera fuente de lo sublime, la capacidad de mirar a cosas grandes, gracias al poder de la imaginación. Se trata de la expresión: aquello que es sublime «sin el menor asomo de emoción». La «audacia», según la traducción que manejamos, —«l'ardito tratto stilistico» del Poeta, según la edición de Donadi (Donadi 2005: 155), es decir, de Homero, en la presentación de las Alóadas (los gigantes que amontonan montañas para alcanzar el Olimpo)— es el rasgo fundamental de este tipo de sublimidad, cuya fuerza preponderante es la de la imaginación y la de la fantasía²⁰⁸, la mirada atónita, por tanto, no el fuerte

²⁰⁸ Una reflexión necesaria, aunque tangencial, debe hacerse respecto de estas dos palabras: fantasía e imaginación. En el texto griego se utiliza la palabra *epinoia* (por ejemplo en XXXV, 3) cuando se alude a la imaginación, puesta en relación, especialmente, con la primera fuente de lo sublime. Leopardi en el *Discorso* habla principalmente de *fantasia*, pero más adelante dejará el término de lado para hablar de *immaginazione*. En general, *immaginazione* y *fantasia* hacen alusión a una misma facultad, pero desde diferentes puntos de vista gnoseológicos. La facultad en cuanto que es necesaria para el conocimiento es la imaginación, y está aquí vinculada al intelecto; desvinculada del intelecto y rebajada en su carácter de raíz del conocimiento esa facultad es mera fantasía. Pero entender la imaginación como raíz de la razón constituye uno de los puntos más innovadores de la filosofía leopardiana, que lo une además, en este aspecto, a la investigación filosófica de los románticos alemanes, en especial a Novalis. Veámos un pasaje del *Zibaldone* [2132-2134] en que Leopardi otorga un papel preponderante a la imaginación, como facultad inventiva y como *sorgente* (fuente) de la que emana la razón: «La *facoltà inventiva* è una delle *ordinarie*, e *pricipali qualità e parti dell'immaginazione*. Or questa

sentimiento.

Lo patético sublime, como tono sublime en que prima el *pathos*, encuentra su definición en el *Tratado*:

[...] Nada hay tan sublime como una noble emoción cuando esta aflora en el instante oportuno: en tales casos, exhala las palabras como bajo los efectos de un místico transporte, de una inspiración, como si les infundiera un soplo apolíneo (Anónimo 1977:93).

Parece que lo *patético sublime* hace referencia, por tanto, a la noble emoción (no a la trivial), al sentimiento cuando irrumpe en el «instante oportuno» y se materializa en palabras (no en imágenes como lo *sublime no patético*), pero en palabras impregnadas de un halo de numinosidad («místico transporte», «inspiración», «soplo apolíneo»), marcadas por los rasgos de irresistibilidad e instantaneidad que hemos adscrito al símbolo, rasgos que son ilustrados a través del mito o símbolo de Apolo y su soplo divino, es decir, en la idea de que en el poeta habla un Dios, un principio superior y divino. Esta noble emoción, este sentimiento, es pura naturaleza de la que pueden participar todos los hombres «naturales», sean o no artistas, mientras que la palabra capaz de materializar esa emoción, pertenece solo al poeta inspirado.

¿Cómo se relacionan lo *sublime no patético* y lo *sublime patético*?, es decir, pasando del nivel retórico-poético al filosófico-existencial —que subyace en el planteamiento del *Tratado*—, ¿cómo se relacionan en el hombre natural

facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità. E si può dire che da *una stessa sorgente*, da una stessa qualità dell'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata e determinata da diverse circostanze e abitudini, vennero i poemi di Omero e di Dante, e i Principi naturali della filosofia de Newton. [...] *L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia*; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginazione e intelletto è tutt'uno. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli abiti e le circostanze, e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo ciò che si chiama riflessione ec. ec.» (20 nov. 1821) (Leopardi 1999a: 1409-1410) (La cursiva es nuestra).

imaginación y sentimiento? El *Tratado* nos aclara en numerosas ocasiones la estrecha relación de ambos elementos, sin desdibujar por ello su diferencia.

Acerca de esta cuestión se dice, por ejemplo:

[...] en todo caso, y puesto que, de las cinco fuentes de sublimidad, la primera, esto es, la genialidad innata, juega el más importante papel, también en eso, aunque se trate de una cualidad natural más que adquirida, es menester que fomentemos, en la medida de nuestras posibilidades, la tendencia del espíritu hacia los nobles ideales y lo hagamos grávido, por así decir, de sentimientos generosos (Anónimo 1977: 95)²⁰⁹.

Lo *sublime no patético* es, de algún modo, alimentado y favorecido, por lo *sublime patético*; es decir, la imaginación, sin confundirse en absoluto con las emociones y el sentimiento, puede ser propiciada, estimulada por aquellos.

La grandeza de las ideas no se puede aprender, se tiene o no, a pesar de lo cual, puede de algún modo fomentarse, propiciarse. La imaginación como audacia de la visión del poeta se halla, por tanto, en estrecha relación con la nobleza de los sentimientos. Esta idea de la constitutiva interacción recíproca de una y otra facultad, imaginación y sentimiento, tiene una raíz neoplatónica, pues es coherente con el principio ideal según el cual el bien, lo bello y la verdad son los componentes de la idea de lo uno. Imagen y sentimiento interactúan mutuamente —en la creación poética, y también, en un sentido más amplio y esencial, en la configuración del alma hombre natural— como puede deducirse del siguiente texto, un poco más abajo:

[...] en el alma del auténtico orador no pueden anidar sentimientos viles e innobles, pues es absolutamente imposible que una persona que ha consagrado, durante toda su vida, sus ideas y cuidados a temas mezquinos y serviles pueda engendrar un pensamiento que suscite la admiración y merezca el aplauso unánime de la posteridad. Y, al contrario, son nobles, lógicamente,

²⁰⁹ El corolario de esta afirmación es el silencio de Ayante «estricta grandeza» (Anónimo 1977:95) sin palabras; su contrario complementario es juntamente la idea de que las expresiones sublimes (desde el punto de vista de la imaginación) suelen asomarse a los labios de quienes abrigan los más altos sentimientos.

los acentos de quienes atesoran en su espíritu ideas elevadas (Anónimo 1977: 95).

La nobleza y elevación de los sentimientos (lo *sublime patético*) y la nobleza y elevación de los pensamientos (lo *sublime no patético*), es decir, la imaginación, son diferentes aspectos de lo sublime que, en última instancia, emanan de una misma y única fuente común, la naturaleza. Por todo ello la «sublimidad», en general, «es la resonancia de un espíritu señero» (Anónimo 1977:95), es el eco de la grandeza del alma en su grandeza ética e imaginativa. Es presumible, añadimos nosotros, que el hombre pleno, conforme a la naturaleza, participe siempre de esos dos aspectos, la imaginación y el sentimiento, y que, ya prime en él la imaginación o el sentimiento, en todo caso no pueda prescindir de ninguno de ellos.

La profundización en estos tres conceptos que derivan del *Tratado*, *sublime patético*, *sublime no patético*, *patético no sublime*, nos sirve para afrontar los textos en los que Leopardi ataca a lo patético romántico, —denunciando, con ello, la condición moderna en relación con la naturaleza— solo para poder salvar después lo que denomina «sentimentale puro», como una de las «fuentes» principales de la manifestación de la naturaleza en el arte.

Así introduce Leopardi el problema:

Ma i romantici e fra i romantici il Cavaliere s'appoggiano forte a quello che il Cavaliere chiama *patetico*, distinguendolo con ragione dal tristo e lugubre o sia dal malinconico proprio, quantunque esso patetico abbia ordinariamente o sempre un colore di malinconia; e volendo che consista *nel profondo e nella vastità del sentimento*, e descrivendolo in guisa che non ci vuol molto a comprendere com'egli in sostanza col nome di *patetico* vuol dinotare quello che comunemente con voce moderna se guardiamo al tempo, se all'uso, antichissima, (tanto s'è adoperata e s'adopera ai tempi nostri), si chiama *sentimentale* (Leopardi 2000:391).

La bipartición antiguos-modernos se hace residir, según los románticos, encarnados aquí en Di Breme, en que unos miran «alla fantasia» y los otros «al cuore» (Leopardi 2000:391); el ámbito de lo patético es distinto de lo «tristo» y «lugubre», es decir, de «lo malinconico propio», aunque lo patético conserve un

«colore di malinconia». Consiste, según las palabras de Di Breme, citadas por Leopardi, «nel profondo e nella vastità del sentimento». El término «sentimentale» es una voz aparentemente moderna («voce moderna se guardiamo al tempo»), pero en realidad de un uso «antichissimo». La tesis de Di Breme es la de que en lo que se refiere al sentimiento los modernos son superiores a los antiguos, por lo cual, la poesía romántica, identificada con la poesía sentimental que le es propia, supera a la de los clásicos en este aspecto. Es este, reconoce Leopardi, «il nerbo delle forze nemiche» (Leopardi 2000:391), no porque admita que la poesía sentimental es superior en antiguos que en modernos, sino porque su lúcida visión de la modernidad le permite ver las razones de la «psicologia», la «scienza dell'animo umano», *Zibaldone* [53] (Leopardi 2000:87), que aparentemente denosta, es decir, el crecimiento de la interioridad espiritual que, racionalizada, impregna la poesía romántica; la preeminencia del yo y sus avatares en la civilización y la cultura moderna, no podía escapársele a un conocedor profundo de la Antigüedad como Leopardi que, justamente por ese conocimiento podía comparar, pongamos por caso, la lírica en sus ingenuos orígenes de una Safo, y el análisis de un Werther o de un Ortis. Un análisis que por otra parte cuenta ya con una larga tradición en la *Polemique des Ancien et modernes* pero también en el texto canónico de difusión del Romanticismo alemán en Italia, las famosas Lecciones sobre teatro de August Willhem Schlegel²¹⁰, que Leopardi conocía más o menos directamente. Pero la ampliación del yo sentimental propia de lo moderno, que Leopardi va a analizar en su *Zibaldone* con una agudeza, justamente, psicológica, no le lleva a admitir la superioridad de lo sentimental moderno frente a lo sentimental antiguo en el terreno de la poesía y en general del arte. Elige para ejemplificar lo 'sentimentale puro' —junto con otros ejemplos de Virgilio, Petrarca, Mosco, más típicamente sentimentales— un pasaje de Homero, el 'menos sentimental' de los poetas, que supuestamente mira exclusivamente a la fantasía, para que fijemos nuestra atención en la expresión

²¹⁰ Se trata de las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, lecciones impartidas en Viena en la primavera de 1808 y publicadas en Heidelberg en 1809, traducidas al italiano a partir de la traducción al francés de Madame Necker De Saussure y publicadas por G.Gherardini en 1817. Constituyen el vehículo principal para las ideas románticas alemanas, tanto en Italia, como en el resto de Europa.

pura del sentimiento ante la visión de una noche serena en una «similitudine omerica»:

Ora quella natura ch'essendo tale al presente qual era al tempo di Omero, fa in noi per forza sua quelle impressioni sentimentali che vediamo e proviamo, trasportata nei versi d'Omero e quindi aiutata dalla imitazione e da quella imitazione che non ha uguale, non ne farà? E nomino Omero più tosto che verun altro, parte perch'egli è quasi un'altra natura, tanto per la qualità come per la copia e la varietà delle cose, parte perchè s'ha per l'uno de' poeti meno sentimentali che si leggano oggidì. Una notte serena e chiara e silenziosa, illuminata dalla luna, non è uno spettacolo sentimentale? Senza fallo. Ora leggete questa similitudine di Omero: *Sì come quando graziosi in cielo / Rifulgon gli astri intorno della luna, / E l'aere è senza vento, e si discopre / Ogni cima de' monti ed ogni selva Ed ogni torre; allor che su nell'alto / Tutto quanto l'immenso etra si schiude, / E vedesi ogni stella, e ne gioisce / Il pastor dentro all'alma* (Leopardi 2000:392).

Esta versión homérica es casi un preludio del idilio y canto leopardianos, (en concreto, nos recuerda especialmente a *Il sabato del villaggio*, «*Dolce e chiara è la notte e senza vento*, y al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*»).

Se trata de la figura primordial para la lírica leopardiana del cielo nocturno contemplado por el espectador natural. El acto de la contemplación del cielo no es aquí meramente ejemplarizante sino esencial: en el acto contemplativo la visión del paisaje estelar y el sentimiento que produce en el alma del contemplador, la imagen sensorial y el sentimiento están en una conexión entre sí que es simbólica, fundidos como la letra y el sentido de una única realidad poética; en este sentido Homero es «quasi un'altra natura» y la poesía, constitucionalmente, lleva en sí como una parte inalienable de sí misma, el sentimiento, que no es sino el reflejo de la imagen, sea sensación o sea imaginación, en nosotros²¹¹. Así, la poesía de los antiguos como la misma

²¹¹ Podemos traer aquí la idea junguiana: «Naturalmente, toda la mitología astral no es sino psicología, y particularmente psicología inconsciente, proyectada en el cielo, ya que un mito nunca se inventa ni se forja conscientemente, sino que es siempre oriundo del inconsciente del hombre» (Jung 1970: 182).

naturaleza está compuesta, en parte, de sentimiento:

Quelle cose che sono sentimentali in natura, non sono parimente e forse da vantaggio in queste imitazioni? Come dunque diranno che i poeti antichi non sono sentimentali, quando e la natura è sentimentale, e questi imitano [e] per poco non contraffanno la natura? (Leopardi 2000:394).

Frente a este «sentimentale puro» —que en breve veremos cómo se caracteriza, vinculándose a la idea de naturaleza—, la ampliación de racionalidad y sentimiento, de repliegue y reflexión espiritual del hombre moderno, es criticada por Leopardi como «exceso», pero también como defecto, en el plano artístico, como desviación de la conveniencia de «lo natural». El sentimentalismo del siglo tiene, en su crítica, dos aspectos, dos modos fundamentales de alejarse de lo sentimental en su manifestación más natural, que se identifican con dos tendencias artísticas antitéticas, históricamente presentes en la contemporaneidad leopardiana. Queremos poner de relieve que estos dos modos coinciden con el planteamiento teórico del *Tratado*, en su caracterización de lo patético no sublime, por un lado, como estilo pueril, academicista y ampuloso que, en la búsqueda de la originalidad, queda, en realidad, carente de todo verdadero *pathos*, dejando frío al auditorio; y, por otro, como estilo inflado, en el que el *pathos* se deja arrastrar sin freno ni medida, desembocando en un exceso que se recrea en lo horrible y monstruoso. Ya tuvimos ocasión de estudiar esta relación a partir de textos del Zibaldone. Nuestra tesis es que Leopardi, aquí como en otros lugares, asimila los principios del *Tratado* para aplicarlos a su contemporaneidad, confiriéndoles así universalidad, de manera que los dos modos de alejarse allí de lo sublime patético, aquella puerilidad y academicismo de los «modernos», junto con el exceso de *pathos* que no revela cosas elevadas y a menudo cae en lo monstruoso y en lo horrible, son recogidos aquí con el único término de «*affettazione*», e identificados, el primero, con el academicismo y la frialdad de la cultura ilustrada imperante representada por Francia; el segundo en el Romanticismo, que Leopardi asimila al sentimentalismo lúgubre y enfermizo germánico e inglés, y al *seicentismo* barroco.

De un modo un tanto nacionalista, Leopardi ve en Italia a la verdadera

detentadora del patrimonio greco-latino, asimilando la cultura francesa y la cultura romántica germánico-inglesa a los dos distintos modos de corrupción y de desviación de la naturaleza; de hecho, hablando del supuesto poder innovador de la poesía romántica, comenta:

[...] la poesia romantica (lasciando stare che è creduta nuova, almeno in parte o quanto all'accozzamento di cose non nuove) è non ordinaria alle orecchie inglesi e tedesche, straordinaria alle francesi, ma molto più alle italiane, perchè i francesi, benchè pare che facciano cattivo viso alla nuova disciplina, è un pezzo che hanno accolto, non le stravaganze, ma tuttavia grandissima ed essenzialissima parte della poesia romantica (Leopardi 2000: 373.74).

Sin embargo, aun pudiéndose recoger ambas bajo el término «affettazione», y en contraposición con la «celeste naturalezza» (Leopardi 2000: 403) de los antiguos, se presentan como los dos opuestos extremos en el uso del *pathos* en poesía; los dos extremos que el gusto italiano naturalmente rechaza y que en el siguiente texto podemos ver caracterizados a través de la descripción de aquello que el genio italiano, el clasicismo que Leopardi defiende en este momento, rechaza:

[...] e se ricasate di poetare e di applaudire a chi poeta in questa forma, se non mettete la gloria vostra, compatriotti dei primi poeti del mondo rinato agli studi, nel seguire i poeti inglesi e tedeschi, se vi stomacate, se v'irritate con me, se appena vi tenete di stracciare questa carta dove ho solamente accennato quello che a voi converrebbe dipingere, viene che non credete degno della poesia quello ch'è indegno della scrittura pedestre e del ragionamento familiare; viene che se non siete effeminati e superstiziosi nel conservare la dignità e la venustà degli scritti vostri come una nazione vostra vicina, che si spaventa della proprietà delle parole e delle cose, e fugge l'efficacia, e condanna ogni bell'ardimento, e snerva e snatura poco meno che tutta la poesia e tutto lo scrivere, nè anche perciò siete vaghi dell'abbietto nè del vergognoso nè dell'infame, nè di sozzurre nè di marciumi nè d'orrori nè di mostri, nè riputate che l'oggetto della poesia che molti dicono essere il bello, sia principalmente il brutto; viene che siete figli de' romani, allievi de' greci e non de' barbari, che siete italiani e non tedeschi nè inglesi (Leopardi 2000: 384-85).

Por un lado los poetas ingleses y alemanes, en una visión un tanto simplificada y prototípica que acaba de ilustrar Leopardi unas líneas más arriba²¹², incluyen en sus objetos lo que para el «gusto natural italiano» no es siquiera digno «della struttura pedestre e del ragionamento familiare», representando así el «exceso» (al incluir elementos patéticos que no significan nada elevado) y la desmesura en el uso del *pathos*. Son «vaghi dell'abbietto», «del vergognoso» y «dell'infame», se deleitan con «sozzurre», «marciumi», «orrori» y «mostri», haciendo objeto del arte «il brutto» y no «il bello». Como en el Pseudo-Longino, donde lamentaciones, aflicciones y temores son indignos si no apuntan o revelan realidades morales elevadas, y donde los espectáculos escabrosos y terribles solo son aceptables como alegoría, como medio codificado para la expresión de un significado ulterior (recordemos el ejemplo homérico de la «batalla de los dioses»), de igual modo aquí se expulsa del terreno artístico lo patético no sublime, lo patético no elevado.

En el otro extremo de la balanza, en relación con la desviación de lo natural, está la «nazione vostra vicina», la Francia ilustrada y neoclásica que se identifica aquí con el academicismo y la carencia de un verdadero *pathos*: «effeminati» (por la excesiva contención) y «superstiziosi» (por el pudoroso respeto de las normas) «nel conservare la venustà e la degnità» (propiedades, naturalmente, representadas por la antigüedad); una forma de escribir «che si spaventa delle proprietà delle parole e delle cose, e fugge l'efficacia e condanna ogni bell'ardimento». El *Zibaldone* contiene toda una teoría lingüística que fundamenta estas afirmaciones referentes al francés, la lengua moderna por antonomasia, cuya tendencia es la pérdida de la riqueza connotativa de las

²¹² Por la escabrosidad variopinta que retrata el aspecto que hoy podríamos llamar *gore* de la sensibilidad romántica, vale la pena reproducir el texto: «[...] dipingere in luoghi deserti e nascosti e favorevoli all'assassinio, quarti di masnadieri, fumanti grondanti marciosi, pendenti da alberi insanguinati, braccia gambe con parti di schiena e di ventre orlate di strambelli; da mostrare uomini scelleratissimi, disperati urlanti, che si sbalzassero giù da rupi alte quant'è un'occhiata, notare lo schiacciamento del cranio e lo sprazzo delle cervella e lo spaccamento e lo sfracellamento di tutto il corpo, e le interiora tutte nude e sparpagliate, e ogni cosa affogata in un pantano di sangue nero e gorgogliante; da introdurre di notte in camere buie, rischiarate a poco a poco da un barlume pallido e sommerso, scheletri o cadaveri che fiottando e scrollando catene, s'incurvassero sul letto e accostassero la faccia gialla e sudata alla faccia di persona viva, giacente senza voce senza respiro, assiderata dallo spavento» (Leopardi 2000: 384).

palabras a favor de la precisión denotativa de los términos. Se hace alusión aquí también a algo sobre lo que ya hemos tratado y que, como veremos, halla su reflejo en el *Discorso*; nos referimos a la falta de «eficacia» en el estilo, que alude al tema del «accozzamento» frente a la amplificación, a la expansión de la prosa, asociada a los modernos, frente a la eficacia instantánea de la poesía antigua, en definitiva, a lo sucesivo y lo instantáneo como modos de la temporalidad en la escritura. Por último, la palabra «ardimento», que ya hemos puesto de relieve más veces, se refiere a la audacia apolínea, a la creación transgresora sin la cual no se hace poesía. El efecto de todas estas deficiencias: «snerva e snatura poco meno che tutta la poesia e tutto lo scrivere», es decir, priva de energía a la vida, desnaturaliza la poesía y la escritura artística como tal.

En resumen, exceso de naturaleza en los románticos frente a debilitación de la naturaleza en el neoclasicismo francés: el *pathos* como naturaleza, alcanzada su cúspide, decae en el agotamiento del afeminamiento y el academicismo, «encallando en los arrecifes del oropel y la afectación» (Anónimo 1977: 79), o se pervierte y corrompe en una sensibilidad mórbida que se complace en la fácil vistosidad de lo monstruoso.

Los dos aspectos trascienden el momento histórico de Leopardi para expandirse en diferentes épocas y estilos, transformándose en tendencias estéticas transtemporales. El exceso y la corrupción de la naturaleza se manifiesta en los románticos (proveniente del hemisferio septentrional, anglosajón y moderno), pero ya el barroco y, en realidad, todas las manifestaciones «corruptas» en que la naturaleza patética no es contenida en sus límites y elevada a dignidad son manifestaciones suyas. Ejemplo predilecto de Leopardi, en este sentido, es Lucano²¹³; y, aunque no sea considerado en este aspecto ni citado aquí, pensemos en Lucrecio, ejemplo singular de ese barroco atemporal. Y en el polo opuesto, pensemos en un Ovidio, como expresión del academicismo en la modernidad, tal y como Leopardi lo evidencia en sus comparaciones con Dante.

La descripción de lo «sentimental puro», como elemento de la

²¹³ «Non parvero un tempo Seneca e Plinio più dilettevoli di Cicerone? Lucano più di Virgilio? E quelle incredibili stravaganze del seicento non piacquero in tutta quanta l'Italia?» (Leopardi 2000:367).

naturaleza, mesurado por el arte, reviste importancia vital para nuestra investigación pues en él se refleja uno de los lados de esa sublime idea de naturaleza que, emanada del *Tratado*, vertebra y guía como idea clave esta primera estética leopardiana recogida en el *Discorso*:

Imperocchè io voglio parlare di quella [sensibilità] intima e spontanea, modestissima anzi ritrosa, pura dolcissima sublimissima, soprumana e fanciullesca, madre di gran dilette e di grandi affanni, cara e dolorosa come l'amore, ineffabile inesplicabile, donata dalla natura a pochi, ne' quali dove non sia viziata e corrotta, dove non sia malmenata e soppressa e pesta, tenerissima com'ella è, dove non sia soffocata e sterminata, dove in somma vinca pienamente i fierissimi e gagliardissimi nemici che la contrariano, al che riesce oh quanto di rado! e oltracciò non sia scompagnata da altre nobili e insigni qualità, produce cose che durano, certo son degne di durare nella memoria degli uomini. Questa sensibilità non confesso ma predico e grido ch'è fonte copiosissimo di materia non solo conveniente ma propria della poesia. E se concedo al Cavaliere, ch'ella sia meglio efficace in noi che non fu negli antichi, non per questo vengo a dire che non sia naturalissima e, salvo in quanto ad alcuni accidenti, primitiva, giacch'ella sì com'è in noi, così fu naturalmente negli antichi, ed è parimente adesso ne' campagnuoli, ma impedita di mostrare gli effetti suoi; laonde qualora gl'impedimenti furono più pochi o più deboli, o ella più forte, si sviluppò e manifestossi, e alle volte diede frutti che il mondo per anche ammira ed esalta, come accadde in Omero medesimo; [...] (Leopardi 2000:395).

Ante todo nos interesa resaltar la afirmación fundamental que a los efectos de nuestra investigación contiene este texto. La sensibilidad, como facultad ligada y generadora del sentimiento, y como es aquí descrita, no aquella «impurissima e snaturatissima» (Leopardi 2000: 395), es «fonte»: se trata de la misma metáfora que se utiliza, precisamente, en la teoría de las cinco fuentes, en la que el *pathos*, junto con la imaginación como capacidad de mirar a cosas grandes, conforman las dos fuentes innatas, esto es, las dos fuentes naturales de lo sublime (en una concepción en la que lo sublime y el gran arte se identifican). Además, en coherencia con el *Tratado*, la sensibilidad, «fonte copiosissimo di materia [...] della poesia», es «naturalissima», absolutamente perteneciente a la naturaleza, entendida esta como el lugar de

donde mana el caudal de la sensibilidad. «Natural», naturaleza misma, es la sensibilidad, y «primitiva», tanto para antiguos como para modernos, como lo es «adesso ne' compagnuoli»; son los obstáculos que le opone la modernidad los que impiden expresiones libres y naturales en el arte, como las de la sensibilidad de Homero. Pero vayamos a la caracterización de la sensibilidad pura; la descripción está sin duda construida en clave sublime, por una serie de rasgos que la acercan enormemente a un logro futuro de la lírica leopardiana: el pensamiento dominante de 1828. La acercan a esta lírica la proliferación de superlativos absolutos, («modestissimo», «sublimissimo», «dolcissimo») y la disposición de pares de adjetivos en oposición («intima e spontanea», «soprumana e fanciullesca») así como también de otros elementos del texto en clara oposición («madre di gran diletta e di grandi affanni», «cara e dolorosa come l'amore»), aunque también hay binomios adjetivales que no están en contraste sino que redundan o completan una idea («ineffabile e inesplicabile», «modestissima e ritrosa»), como también ocurre en los pares o tríos de verbos que inciden en la misma idea («viziata e corrotta»; «malmenata e soppressa e pesta»). Véase solo el comienzo de *Il Pensiero dominante*: «Dolcissimo, possente / Dominator di mia profonda mente; / Terribile, ma caro / Dono del ciel; [...]» (vv. 1-4) (Leopardi 1998: 93) y más abajo: *Cresce quel gran diletto / Cresce quel gran delirio ond'io respiro*» (vv. 128-29) (Leopardi 1998:96). Sobre el oxímoron como estructura expresiva esencialmente unida a la concepción de la naturaleza sublime como emana del *Tratado*, hablaremos más adelante; ahora queremos fijarnos en los aspectos que ligán la idea aquí representada con la teoría Pseudo-longiniana. El aspecto que revela el término «soprumana» nos acerca a la concepción en el *Tratado* del genio como el «igual a los dioses». Se trata de una sensibilidad «donata dalla natura a pochi», y que solo si es acompañada de otras «nobili e insigni qualità» —pues la naturaleza por sí sola, sin ningún método o arte, cae en lo informe y monstruoso—, produce cosas dignas de la «memoria degli uomini»; «ineffabile», «inesplicabile» son rasgos que hacen referencia a un ámbito más allá de lo racional que permea todo el pasaje y que, a través de los binomios adjetivales en oposición, revela el carácter paradójico de unión de los contrarios en la sensibilidad natural. La «naturalidad» vinculada a lo divino y su independencia del progreso racional y de la historia, queda aún más clara en el siguiente texto:

Imperocchè chi può dubitare che non sia naturalissima quella qualità ch'è quasi divina? Chi può credere che una vena così larga di moti così vivi, che una qualità così pura così profonda così beata così maravigliosa arcana ineffabile, sia nata dall'esperienza e dagli studi umani? Forsechè non vediamo di che diversa natura sieno quelle derivate da questi principii, o vero da questi massimamente aiutate a sorgere e fomentate e corroborate? come esili come stentate come misere come secche come tutte in certo modo impure, come inette ad allagare e sommergere gli animi nostri, rispetto a questa? alla quale non rassomigliano altrimenti che gli arboscelli educati ne' giardini dall'arte agli alberi cresciuti nelle campagne e ne' monti dalla natura. Insomma chi non vede in quelle la mano degli uomini, in questa la mano di Dio? Chi ha mai provato veruno effetto di sensibilità pura e bene interna, che non sappia come questi effetti sono spontanei, come sgorgano mollemente, come non da scaturigine artificiale ma ingenita? Non sono di questa specie le fatture nostre, nè l'incivilimento è legno da tali frutti: non facciamo a noi tant'onore nè tanto aggravo; non ci arroghiamo di aver potuto quello che non potè nè potrà mai nessuno fuori che Dio, non ci abbassiamo oltre al dovere, giudicando terreno in noi quello ch'è celeste (Leopardi 2000:397-398).

Cualidad «naturalissima» y «quasi divina», el *pathos* que aquí ilustra Leopardi, en consonancia con el *Tratado*, se opone a la experiencia y al estudio —sin dejar de ser este último *conditio sine que non* del arte en la dialéctica vena-estudio—. Los atributos redundan aún más en el aspecto, digámoslo así, trans-racional, por medio de algunos de los adjetivos que van a pasar a ser el sello de la lírica leopardiana: «pura», «profonda», «beata», «maravigliosa», «arcana», «ineffabile». De hecho las cualidades derivadas de los principios de la experiencia y del estudio son de «diversa natura». Se alude de nuevo a la metáfora de la fuente: las cualidades basadas en estos principios («esperienza e studi umani») son «secche», «impure», «innette ad allargare e sommergere l'animo nostro» en las aguas de la sensibilidad natural. Leopardi recurre aquí a un topos típico de la época en reacción al neoclasicismo, al comparar estas cualidades —fruto de la experiencia y del estudio— con los arbolillos podados y recortados a la francesa según los cánones del jardín geométrico y neoclásico, mientras que la cualidad «naturalissima» y «quasi divina» de la sensibilidad

natural es como un árbol que nace y crece libremente en plena naturaleza.

Volviendo a la red metafórica del agua y la fuente, los efectos de tal sensibilidad «sono spontanei», «sgorgano mollemente non da scaturigine artificiale ma ingenua»: de nuevo el principio diferenciador es el de la naturaleza como lo *ingenito*, nacido por sí mismo, frente a lo *artificiale*, fruto de una técnica derivada de la experiencia y del estudio. La naturaleza termina aquí identificada con lo «celeste», en cuanto principio generador de la realidad, fuente no generada, que alimenta a su vez, en el hombre, que de ella participa, todo cuanto en él es elevado o superior.

La cuestión que dirime y divide a antiguos y modernos no es la de la fuente de la poesía que es, ha sido y será la naturaleza manifestada como *pathos* (nuestro actual argumento) o imaginación, sino la de la dialéctica entre *naturalezza* y *affettazione*: «Imperocchè non basta ch'il poeta imiti essa natura, ma si ricerca eziandio che la imiti con naturalezza; o più tosto non imita veramente la natura chi non la imita con naturalezza» (Leopardi 2000: 398). La ilustración del modo de pintar de los antiguos, de su eficacia pictórica, frente a los «modernos», que responde a los conceptos teóricos de acumulación (*accozzamento*) y amplificación, y que se escenifica en la comparación Ovidio y Dante, que ya hemos tratado en otro lugar refiriéndonos a textos del Zibaldone, tiene su correlato en el *Discorso* ²¹⁴. No consideramos necesario volver sobre

²¹⁴ “[...] imitò la natura Ovidio; chi ne dubita? e le imitazioni sue paiono quadri, paiono cose vive e vere. Ma in che modo la imitò? Mostrando prima una parte e poi un'altra e dopo un'altra, disegnando colorando ritoccando, lasciando vedere molto agevolmente e chiaramente com'egli facea colle parole quella cosa difficile e non ordinaria nè propria di esse, ch'è il dipingere, manifestando l'arte e la diligenza e il proposito, che scoperto, fa tanto guasto; brevemente imitò la natura con poca naturalezza, parte per quel tristissimo vizio della intemperanza, parte perchè non seppe far molto con poco, nè sarebbe evidente se non fosse lungo e minuto. Con questa non efficacia ma pertinacia finalmente viene a capo di farci vedere e sentire e toccare, e forse talvolta meglio che non fanno Omero e Virgilio e Dante. Contuttociò qual uomo savio antepone Ovidio a questi poeti? anzi chi non lo pospone di lungo tratto? Chi non lo pospone a Dante? il quale è giusto il contrario d'Ovidio, in quanto con due pennellate vi fa una figura spiccatissima, così franco e bellamente trascurato che appena pare che si serva delle parole ad altro che a raccontare o a simili usi ordinari, mentrechè dipinge superbamente, e il suo poema è pieno d'immagini vivacissime, ma figurate con quella naturalezza della quale Ovidio scarseggiando, sazia in poco d'ora, e non ostante la molta evidenza, non diletta più che tanto, perchè non è bene imitato quello ch'è imitato con poca naturalezza, e l'affettazione disgusta, e la maraviglia è

ello, excepto en un aspecto muy relevante que trataremos a continuación.

Creemos necesario poner de relieve que lo sentimental, que Leopardi ha llamado «sentimentale», expresado en el modo antiguo, es, desde su perspectiva, efecto directo de la «sensibilità pura»; la inseparabilidad de los dos términos, sin llegar a confundirlos, ha de tener un significado. El segundo término, «sensibilità pura» alude a la facultad natural del hombre —la misma naturaleza en el hombre— que produce el efecto del sentimiento, lo «sentimentale», y cuyo órgano corporal, físico y fisiológico es el corazón. Imitación natural o innatural de la sensibilidad dan lugar a lo sentimental puro o a lo sentimental impuro: los antiguos imitaban los efectos de la sensibilidad, es decir, el sentimiento, naturalmente, ingenuamente, y con ello, el sentimiento era, como se verá en el siguiente texto, «verace e puro»; solo que el ejemplo de lo sentimental puro, una vez más, lo encuentra Leopardi en Dante, poniendo de manifiesto la flexibilidad y vinculación no meramente histórica sino estética, de la categoría de lo antiguo:

Venendo dunque da questi esempi al proposito mio, dico che gli effetti della sensibilità, come gl'imitavano gli antichi naturalmente, così gl'imitano i romantici e i pari loro snaturatissimamente. Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, ingenuamente, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo; di maniera che ne' versi loro o non parlava o non pareva che parlasse l'uomo perito delle qualità e degli affetti e delle vicende comunque oscure e segrete dell'animo nostro, non lo scienziato non il filosofo non il poeta, ma il cuore del poeta, non il conoscitore della sensibilità, ma la sensibilità in persona; e quindi si mostravano come inconsapevoli d'essere sensitivi e di parlare da sensitivi, e il sentimentale era appresso loro qual è il verace e puro sentimentale, spontaneo modesto verecondo semplice ignaro di se medesimo: e in questo modo gli antichi imitavano gli effetti della sensibilità con naturalezza (Leopardi 2000: 399-400).

Los románticos hacen de la «vera e incorrotta sensibilità», figurativizada

molto minore (Leopardi 2000: 398-99).

por Leopardi como una «celestes e divina vergine» una «verissima baldracca» (Leopardi 2000: 401). «L'uno dei caratteri più cospicui del sentimentale romántico», según esta visión, un tanto parcial, reside en la «orridezza» (Leopardi 2000: 405). Lo «hórrido» que caracteriza a los románticos es un *pathos* excesivo en cuanto a su contenido, pero también en cuanto a su duración, por mantenerse y alargarse aquello que por su «naturaleza» es breve y no puede extenderse sin desvirtuarse. El rasgo de la «convenienza» frente a lo patético no sublime, vuelve, en el texto que ahora tomaremos en consideración, a apoyarse en la idea de naturaleza, de nuevo ligada al «organicismo» que emana del *Tratado*:

E non altrimenti io credo che gitterei le parole e il tempo se volessi ricordare la sazievolezza e la stanchezza massimamente del terribile e di tutti gli altri caratteri gagliardi oltre al consueto (peggio poi quando sieno eccessivi, come appresso i romantici), dei quali non si può far uso più che tanto lungo e frequente senza una singolare ignoranza delle cose dell'animo nostro, nè senza interminabile o riso o stupore o compassione della gente savia quando altri per soprappiù si dia vanto di *psicologo* eccellentissimo; se volessi notare la fatica e lo sforzo dei romantici per durarla sempre con quella veemenza sterminata, che ha per natura di essere in quasi tutte le cose ordinariamente poco durevole, il quale sforzo, e vengo a dire l'affettazione è così manifesta, che ci bisogna un cieco o un romantico a non vederla; se volessi domandare ai nuovi poeti come dalla *psicologia* non abbiano imparato ad apprezzare specialissimamente, e conservare con ogni studio la moderazione, non solamente in quelle che ho detto, ma in tutte le altre cose appartenenti alla poesia (giacchè adesso non ci conviene parlare fuorchè di queste), non la necessità di scelta avveduta e di mescolanza opportuna, non quelle tante verità ch'essendo certe e sperimentate, e la cognizione loro derivando o più tosto essendo contenuta nella cognizione dell'animo umano, e avendole notate e ripetute mille volte quell'arte poetica frivolistima e antica, è maraviglioso che le ignori la scienza *psicologica* divina e moderna; se volessi chiedere al mondo come abbia potuto nascere in questi tempi chi dimenticasse quella verità originaria e fondamentale, che nelle arti belle si richiede la convenienza, vale a dire che nessuna cosa stia fuori di luogo, la qual verità si para spontaneamente innanzi a chiunque considera tanto o quanto la natura o di esse arti o degli uomini o delle cose, nè si può disprezzare senza che qualsivoglia arte diventi inetta a

produrre altro che mostri, come in un viso piccolo un naso grande, come in un edificio svelto un ornato greve, come in qualunque sia cosa la sconvenienza cagiona la bruttezza, o più veramente la bruttezza assoluta non è altro che sconvenienza (Leopardi 2000: 406-407).

La lección del *Tratado* acerca de lo patético sublime guía a Leopardi en su argumentación: el *pathos* como irrupción sublime de un sentimiento tiene, como rasgo esencial, el aparecer en el «instante oportuno»: «[...] nada hay tan sublime como una noble emoción cuando esta aflora en el instante oportuno» (Anónimo 1977: 93); por ese motivo «il terribile» romántico causa «sazievolzza e stanchezza». Estos «caratteri gagliardi», «eccessivi», exigen el tiempo del «instante oportuno» y no una expansión en el tiempo de lo sucesivo; se deben, por tanto, mantener en el tiempo del símbolo, pues su dilatación desvirtúa inevitablemente su intensidad y autenticidad. Un «uso lungo e frequente» revela un desconocimiento de las «cose dell'animo nostro», expresión con la que Leopardi denota ese conocimiento que atañe a lo que el siglo llama, como si se tratara de una primicia antes inexistente, moderna «psicología». Ese excesivo *pathos* omnipresente produce en el lector «interminabile o riso o stupore o compassione», es decir, yerra en su intento de conmover y resulta hasta ridículo («riso»), extravagante («stupore») o patético (produce «compassione»), entendiendo el término «patético» en la acepción que el Romanticismo ha dejado a nuestra percepción actual de la palabra, un sentimentalismo inflado que no conmueve y hasta mueve a risa. El resultado estético es «l'affettazione» recogida en el *Tratado*, especialmente en el capítulo III que nos muestra la íntima y crucial conexión de estos temas en ambos autores. Se describe así el parentirso:

Consiste en un patetismo extemporáneo, vacío, inserto en un pasaje donde resulta innecesario; o bien, por el contrario, en una desmesurada emoción allí donde se requería un completo dominio de sí mismo. Porque con frecuencia ciertos escritores se expresan como si se encontraran en un estado de ebriedad que el tema no comporta en absoluto, con una emoción puramente subjetiva y ficticia (Anónimo 1977: 81).

Casi parece que el Pseudo-longino estuviera describiendo los caracteres

del romanticismo, tal como lo concibe Leopardi, como desmesurada emoción, ebriedad, subjetivismo... es el retrato de cierto romanticismo que incidía en lo enfático y que Goethe, otro lector atento del *Tratado*, rechazaba pensando, por ejemplo, en autores como Von Kleist. También Leopardi muestra haber asimilado, como Goethe, el rechazo clasicista de todo gusto por un *pathos* no depurado y medido.

La «sterminata veemenza» de los escritores románticos impregna todo el tejido de su escritura, se transforma en tinte, en atmósfera constante que solo con «fatica» y «sforzo» puede llegar a mantenerse en esas altas cotas de emoción; pero ese *pathos* «ha per natura di essere in quasi tutte le cose ordinariamente poco durevole». El resultado estético es «l'affettazione», es decir, la presencia en el texto de su esfuerzo por presentar algo de un determinado modo, la huella de su subjetividad, de su falta de «naturalezza».

La brevedad de la emoción, su puntualidad «instantaneidad» es un carácter de su naturaleza («per natura») que a su vez el arte debe imitar. A la tan jactanciosamente ensalzada «scienza psicologica moderna e divina» de los «nuovi poeti» que Leopardi vilipendia con ironía —aunque él va a ser uno de los escrutadores más profundos y desprejuiciados de la modernidad junto con Nietzsche— opone «quell'arte poetica frivolistima e antica», expresión que quiere mostrar el modo en que la retórica es, a su vez, vilipendiada por los románticos. Y es que, frente a la moderna psicología Leopardi coloca, ensalzándolo, el arte poético, entendido, no como conjunto de normas, cánones y reglas obsoletas, que responden a una tradición y conforman una convención sino como aplicación del conocimiento «dell'animo umano» al arte.

Nos cuesta no ver en esa concepción del arte retórico y de la poesía en especial, como ciencia que deriva de una filosofía profunda del hombre, la huella de nuestro *Tratado*; pero otros indicios nos muestran su presencia en el texto leopardiano que estamos ahora considerando. La retórica enseña a los antiguos, lo que la psicología no enseña a los románticos (y que sería su cometido): «apprezzare specialissimamente e conservare con ogni studio la moderazione». Pero es en las cosas que el arte poético enseña —«non [enseña] solamente in quelle che ho detto, ma in tutte le altre cose appartenenti alla poesia (giacchè adesso non ci conviene parlare fuorchè di queste)»—, donde encontramos la alusión más explícita al *Tratado*. La ciencia psicológica

no enseña como debería lo que la retórica sí: «non la necessità di scelta avveduta e di mescolanza opportuna», es decir, en la línea de la figura retórica de acumulación, tratada en el capítulo X, nos enseña la habilidad de elegir los elementos salientes de una realidad y a «montarlos», por usar una metáfora moderna, de un modo significativo y eficaz.

En el análisis de una oda amorosa de Safo se alude a este procedimiento esencial: «la habilidad con que [esta] sabe seleccionar y combinar los síntomas más intensos y sorprendentes» (Anónimo 1977: 107).

En la lírica tomada en consideración «la elección de los rasgos predominantes» (*electio*) y su combinación en un solo cuadro (*compositio*), «han conseguido la obra maestra» (Anónimo 1977: 105).

Como se ha puesto de relieve en el primer capítulo de este trabajo, detrás de esta concepción de la figura de la acumulación como modo de alcanzar lo sublime está la idea de forma, de organismo, propia de la naturaleza. Es en la propia *Poética* de Aristóteles (en la que la definición de forma como conjunto en que las partes responden al todo y el todo a las partes) donde aparece esta idea vinculada al arte, como *mímesis* de la *physis*:

Es necesario, pues, que, así como en las otras artes imitativas una sola imitación corresponde a un solo objeto, así también en el argumento que representa una acción, se imite su totalidad única, y que las partes de los acontecimientos se hallen de tal modo dispuestas que, al cambiar o ser eliminada una de ellas, el todo quede trastocado y subvertido, ya que algo cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto visible no forma parte del todo (Aristóteles 1990:9).

Asimismo aparece la idea de organismo en analogía con la obra de arte, en este pasaje en concreto, en relación con la unidad de la epopeya:

En lo que concierne a la imitación narrativa y métrica, consideramos necesario que los argumentos se desarrollen de modo dramático, como en las tragedias, y se refieran a una única acción, total y perfecta, dotada de principio, medio y fin, para que, como un individuo viviente, produzca el placer que le es propio (Aristóteles 1990:28).

Pero el propio *Tratado* tiene presente la idea de organismo al hablar de la figura de la acumulación:

Dado que a todo ser le están siempre asociados ciertos elementos inherentes a su sustancia, se sigue de ahí que podremos hallar un *factor de sublimidad en la consistente y apropiada selección de esos elementos y en la posibilidad de combinar esos rasgos constituyentes para formar un todo orgánico* (Anónimo 1977:105)²¹⁵ (La cursiva es nuestra).

Por lo que la elección de rasgos oportunos y su reunión en un solo cuadro, es también un formar un todo orgánico, un cuerpo en el que las partes estan en función del todo y a la vez revelan el todo en su particularidad, por lo que ninguna parte puede ser extraída sin alterar el todo. Sin que se trate de una explicitación muy consciente de la idea de organismo, Leopardi, sin embargo, sí da muestras de interpretar las ideas de «convenienza» y «moderazione», aparentemente neoclásicas, según esa concepción organicista que respira el *Tratado*, vinculada —y en ello reside la coherencia de nuestra investigación—, a la idea de «natura»: la retórica contiene y enseña «quella verità originaria e fondamentale, che nelle arti belle si richiede la convenienza, vale a dire che nessuna cosa *stia fuori di luogo*, la qual verità si para spontaneamente innanzi a chiunque considera tanto o quanto la *natura* o di esse arti o degli uomini o delle cose, nè si può disprezzare senza che qualsivoglia arte diventi inetta a produrre altro che *mostri*, come in un viso piccolo un naso grande, come in un edificio svelto un ornato greve, come in qualunque sia cosa *la sconvenienza cagiona la bruttezza*, o più veramente *la bruttezza assoluta non è altro che sconvenienza*» (Leopardi 2000: 407) (La cursiva es nuestra). El organicismo del que aquí podemos hablar es el que está implicado en la idea de «convenienza», en la que «nessuna cosa stia fuori luogo», en la que todo responda a las proporciones de la armonía; la «convenienza» se opone a la «sconvenienza» identificada con la «bruttezza», los «*mostri*», de lo que se subsigue una idea de naturaleza, connotada solo

²¹⁵ οὐκοῦν ἐπειδὴ πᾶσι τοῖς πράγμασι φύσει συνεδρεῦει τινὰ μόρια ταῖς ὕλαις συνυπάρχοντα, ἐξ ἀνάγκης γένοιτ' ἂν ἡμῖν ὕφους αἴτιον τὸ τῶν ἐμφερομένων ἐκλέγειν ἀεὶ τὰ καιριώτατα καὶ ταῦτ α τῇ πρὸς ἄλλα ἐπισυνθέσει καθάπερ ἔν τι σῶμα ποιεῖν δύνασθαι

positivamente, incapaz, en cuanto tal, de producir lo feo o monstruoso, que queda, invariablemente, fuera de ella. O dicho de otro modo, puede deducirse de lo dicho que lo feo y monstruoso, en cuanto tal, no es achacable a la naturaleza. Es cierto que en este pasaje está presente el *Essai sur le goût* de Montesquieu, pero nosotros, que fijamos nuestra atención en el peso del *Tratado* sobre el *Discorso*, creemos poder reconocer en esa «verità originaria e fondamentale» la idea de naturaleza tal y como emana de esa obra: quien «considera [...] la natura», ya lo haga en «arti», en «uomini» o «cose», o lo haga en el aspecto estético, moral o físico, encuentra esa «organicidad», esa armonía inherente a la propia naturaleza. El artista que no sigue la «convenienza» en la forma que la propia naturaleza muestra, no crea otra cosa que «mostri». La metáfora del monstruo, como excepción a la norma orgánica, nos transporta, precisamente, del ámbito de la pura naturaleza al campo semántico de la forma; lo orgánico está presente en los ejemplos de «sconvenienza» que Leopardi aduce pertenecientes a la fisonómica y a la arquitectura («come in un viso piccolo un naso grande, come in un edificio svelto un ornato greve»). El «organicismo» que se aplica a todas las artes, pintura, escultura y poesía, es la cualidad que emerge del término «natura» en este contexto y se halla estrechamente vinculado a las enseñanzas del *Tratado*.

Sin embargo, la capacidad del poeta de reunir los elementos salientes en un solo cuadro, tiene también un aspecto, que traspasa esta idea clásica de naturaleza como armonía de la forma y que siguiendo la propia concepción longiniana de la figura de la acumulación, reúne y combina, no simplemente los rasgos salientes, sino los aspectos contradictorios que la naturaleza, de hecho, sostiene.

Recuperando el hilo de la crítica leopardiana a lo patético no sublime, los románticos pretenden que lo patético sea, no una parte de la poesía, sino la única, adoptando una posición que podría recordar a la que en el Pseudo-Longino se presupone a Cecilio de Caclate, que al omitir lo patético entiende quizá que todo lo patético es sublime y viceversa, o dicho con sus propias palabras: ha omitido en su tratado ese argumento «por creer que sublimidad y patetismo son cualidades equivalentes y, por ende, ha imaginado que coexisten invariablemente y proceden de una fuente común» (Anónimo 1977:

91). A esta idea central de la poesía romántica como una poesía sustentada en el *pathos* que en ella predomina y que la fundamenta, Leopardi responde reivindicando la importancia e independencia de lo sublime no patético:

Ma quel ridurre pressochè tutta la poesia ch'è imitatrice della natura, al sentimentale, come se la natura non si potesse imitare altrimenti che in maniera patetica; come se tutte le cose rispetto agli animi nostri fossero sempre patetiche; come se il poeta non fosse più spinto a poetare da nessuna cosa, eccetto la sensibilità, o per lo meno senza questa; come se non ci fosse più gioia non ira non passione quasi veruna, non leggiadria nè dolcezza nè forza nè dignità nè *sublimità di pensieri*, non ritrovato nè *operazione veruna immaginativa senza un colore di malinconico*; questa cosa con che nome si deve chiamare? (La cursiva es nuestra) (Leopardi 2000:405).

Hay que decir que de aquí a poco, en el 1819, Leopardi va a realizar el milagro de lo sublime no patético en el idilio *L'infinito*, no porque en este no participe el *pathos* del poeta —este se integra con total «naturaleza» con la imaginación—, sino porque en él predomina claramente la imaginación, la capacidad de mirar a cosas grandes, la mirada cósmica longiniana. *L'infinito* es un ejemplo moderno de «sublimità dei pensieri», precisamente una «operazione immaginativa senza un colore di malinconico» como rasgo predominante.

Nuestro poeta ha negado el sentimentalismo horrible del siglo y a la vez la carencia de *pathos* del academicismo francés, para después salvar la «sensibilidad pura», generadora de la sublimidad en los sentimientos, como fuente *natural* de la poesía, antigua como moderna, junto con la imaginación como sublimidad de los pensamientos, y lo ha hecho —así lo hemos tratado de demostrar— siguiendo en gran medida los esquemas conceptuales y la atmósfera espiritual que le ofrece el *Tratado*.

10. Naturaleza como imaginación: *colpo d'occhio*. Poesía y filosofía, naturaleza y razón

Pero aún debemos introducir, siempre al hilo del *Discorso* un tema que en estas páginas se fragua y que va a ir evolucionando —buscaremos esa evolución en *Zibaldone* y en la *Operetta Il Parini Ovvero della gloria*, —un tema que tiene, sin duda, su origen en el *Tratado*, en la concepción de lo sublime no patético como uno de los aspectos «naturales» del arte, y que a través de la reelaboración francesa *settecentesca* del mismo, en el *coup d'oeul*, desemboca en la meditación leopardiana sobre il *colpo d'occhio* y sobre las relaciones poesía-filosofía, naturaleza-razón. La idea de una ultrafilosofía²¹⁶ está ya presente en estas páginas del *Discorso*, es decir, la idea del filósofo post-ilustrado que, sin desmentir los tristes logros de la razón, es capaz, sin embargo, de ampliar su punto de vista, contralimitando su perspectiva analítica con el reconocimiento de la raíz vital y natural necesaria a todo pensamiento que trate de acercarse verazmente a la vida. Se ha dicho que Leopardi parte de una concepción que defiende la incompatibilidad absoluta de poesía y filosofía para llegar, al cabo de los años, a la consideración —como veremos en conexión con nuestro *Tratado*— de la similitud y connaturalidad de las dos actividades, la del poeta y la del filósofo, aunque desde diferentes perspectivas.

En realidad, como sucede a menudo cuando se busca coherencia en el pensamiento leopardiano, cada contexto de su obra forma una red de contenidos difícil de extrapolar de unas épocas a otras, de unos lugares textuales a otros, sin caer en inexactitudes y contradicciones extrínsecas al pensamiento leopardiano. El texto que veremos a continuación presenta la enemistad entre poesía y filosofía, entre naturaleza y razón; pero es importante comprender que la razón a la que se opone aquí la naturaleza es la estilización en un prototipo de la razón ilustrada como principio de utilidad, como cálculo frío de lo útil, en oposición a la virtud antigua, a las ilusiones y valores; un sentido del término «razón» que tiene desde luego un cariz «rousseauiano».

²¹⁶ «Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebb'essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo (7. Giugno 1820). La barbarie non consiste principalmente nel difetto della ragione ma della natura (7 Giugno 1820)» [*Zibaldone* 115] (Leopardi 1999a:150).

Más allá de esta influencia de Rousseau, hay una base común radicada en nuestro *Tratado*, que como quisimos poner de relieve en nuestra lectura, hace hincapié en el aspecto natural del genio, de lo grande, de lo extraordinario y sin medida; se trata de ese sustrato irracional, la *manía* platónica, necesaria a las cosas grandes, aunque estas contengan también defectos, en oposición a la pequeñez de espíritu de los que siguen rectamente las normas, obedecen con escrúpulo los preceptos, pero son incapaces de crear nada digno de ser recordado.

A este propósito se decía en el Pseudo-Longino:

En lo que concierne, pues, a los escritores geniales, cuya grandeza no sobrepasa los límites de lo necesario y de lo útil, conviene ante todo hacer esta observación general: aunque tales genios están muy lejos de carecer de defectos, todos ellos se elevan por encima de la condición humana; y si sus restantes virtudes denuncian en ellos al hombre, la sublimidad los enaltece hasta la majestad divina. Que si lo correcto se sustrae al reproche, la grandeza suscita, además, admiración (Anónimo 1977: 179).

En el *Tratado*, hablando en términos absolutos, aunque los dos extremos son necesarios para el arte —el del método que se aprende y el del talento innato—, al ámbito de lo «natural» pertenecen la grandeza y lo extraordinario, lo elevado y sublime; a lo «natural» pertenece aquella facultad imaginativa que eleva al hombre sobre sí mismo permitiéndole alcanzar un punto de vista más alto (donde la altura tiene un sentido físico y a la vez moral) mientras que el ámbito opuesto, el del método, del estudio y de lo que puede aprenderse, se asocia al plano horizontal, ligado a la tierra y, llevado al extremo, es decir, desnaturalizándolo, a la bajeza moral y a la pequeñez de espíritu. Si el primer elemento carente del segundo da lugar a obras informes, monstruosas, el segundo sin el primero, llevado al extremo, da lugar a obras perfectas pero carentes de fuerza y valor, en definitiva mediocres, pequeñas, insignificantes:

Por lo que a mí respecta, yo sé muy bien que las naturalezas superiores no están en absoluto exentas de defectos; pues una perfecta precisión corre el riesgo de la trivialidad, y en todo gran talento, como en las fortunas enormes,

debe haber lugar para una cierta negligencia. Y acaso resulte del todo inevitable que los espíritus mezquinos y mediocres, al no exponerse jamás a riesgo alguno, al no aspirar nunca a alcanzar las grandes cimas, logren, por lo general, evitar todo fallo y no den jamás un paso en falso, en tanto que los grandes espíritus en razón de su misma grandeza están expuestos a cualquier caída (Anónimo 1977: 171).

Del aspecto estético se pasa al ético sin solución de continuidad, de manera que solo el hombre virtuoso alcanza la palma tanto en las artes como en la acción, en las letras como en la vida. Pero además, la metáfora altura/bajeza domina todo el argumento, ilustrando esa capacidad de la distancia universal, que queda adscrita a lo que es elevado por naturaleza, y que conforma lo sublime no patético. La capacidad de mirar a lo que es elevado y grande revierte en el sujeto, que es así elevado y grande, a su vez, en virtud de su imaginación. El valor asociado al ámbito de la naturaleza es para el autor del *Tratado* lo extraordinario, mientras que lo útil y lo necesario pertenecen al arte como técnica: «[...] aquello que es útil y necesario al hombre está siempre a su alcance pero [...] es lo extraordinario lo que suscita su admiración» (Anónimo 1977:179). Este carácter de mediocridad vinculado al arte como mera técnica y a la razón como mero cálculo, en oposición con la naturaleza como ímpetu y fuerza de inspiración, como locura, desorden y riesgo, es una clave de interpretación importante para el siguiente pasaje del *Discurso*, en que naturaleza y razón son presentadas en oposición:

Molti e gravissimi, o Lettori, sono i mali che ha recati all'immaginativa il grande accrescimento della signoria dell'intelletto, dalla podestà dei quali la libera il poeta come e per quel tempo che può. Ma il pregiudizio non tocca il diletto solo, come porta la credenza comune: altre cose più sostanziali, benchè questa è sostanzialissima, sono a parte del danno; e di ciò non è dubbio che non s'avveda e non s'attristi qualunque non dico poeta nè oratore, ma filosofo veramente acuto e sublime, e diverso dai più de' filosofi ch'oggi stanno in lode e in riverenza. Qui potrei dire che la ragione in pressoch'infinite cose è nemica formale della natura; che la ragione è nemica nelle cose umane di quasi ogni grandezza; che spessissimo dove la natura è grande, la ragione è piccola; che per lo più il grande nella stima degli uomini non è altra cosa che lo straordinario,

ma lo straordinario è contro o fuori dell'ordine di cui la ragione è amica perpetua; che frequentissime vere ed eccessive piccolezze, perchè sono straordinarie, si chiamano grandezze; che Alessandro e cento altri tali sono, secondo la natura e la fama, grandi, secondo la ragione, pazzi, e la pazzia, secondo la ragione, è sempre piccolezza; che appena può succedere che altri sia grande e faccia cose grandi, s'ei non è signoreggiato dalle illusioni, e che sia stimato grande, se le illusioni non hanno forza in altrui; che quanto crescerà l'imperio della ragione, tanto, snervate e diradate le illusioni, mancherà la grandezza degli uomini e dei pensieri e dei fatti; che il poeta sopra qualunque altro ha bisogno d'illusioni potentissime, e dev'essere in mille cose straordinario e in alcune quasi pazzo, ma questo è un tempo di ragione e di luce che si burla degl'inganni, e quando anche non volesse, a ogni modo li conoscerebbe, e conoscendoli gli sprezzerebbe; nè concede facilmente altrui d'essere straordinario, ma per lo più con quel nome formidabile c'ha imparato dalla ragione chiama la stranezza furore o stoltizia: profonda miseria d'ogni arte bella e infinita calamità della poesia. Ma questo è un soggetto oltremodo vasto, e i fondamenti di quello che ho detto circa all'inimicizia della ragione e della natura, stanno nell'intima considerazione del composto universale delle cose: però non mi ci fermo, non volendo a tanta moltitudine di materie essenziali e necessarie del mio discorso, aggiungerne delle superflue, quantunque confacevoli e strettissimamente affini al soggetto (Leopardi 2000: 363-364).

Al igual que en el *Tratado*, el plano del arte y el plano ético guardan estrecha relación: el potenciamiento del intelecto en detrimento de la imaginación, es equivalente aquí —como ya vimos en el parágrafo 2 del presente capítulo— al decrecer del número de naturalezas geniales y superiores y a la consecuente decadencia de la oratoria verdadera y del arte en el *Tratado*; y así como allí se trataba de un problema con una doble vertiente, estética y moral, de igual modo Leopardi reconoce que además de la cuestión artística «altre cose più sostanziali [...] sono a parte del danno». La cuestión que no es otra que la del progresivo alejamiento de la naturaleza en sus diferentes aspectos, afecta al ámbito de la retórica y de la política, como de la poesía, pero también al filósofo, («non è dubbio che non s'avveda e non s'attristi qualunque non dico poeta nè oratore, ma filosofo») puesto que, como se dice más abajo atañe a la «intima considerazione del composto universale delle cose». Pero el filósofo que ve y lamenta ese alejamiento de la naturaleza

no es como aquellos que «oggi stanno in lode e in riverenza»; no es el paladín de la razón ilustrada, que ha superado las ilusiones antiguas y se rige por la mentalidad analítica y el principio de utilidad; tampoco es el filósofo romántico que predica una nueva imaginación racional, una suerte de ilusión intelectual (como defiende Di Breme). Es el filósofo «veramente acuto e sublime», capaz de reaccionar ante el avance del «impero della ragione» sin negar sus razones, capaz de defender el punto de vista de la naturaleza, sin desvirtuar ni intelectualizar sus dominios. «Sublime» porque es el punto de vista que la distancia universal, la mirada cósmica, confiere y que permite ver, a la vez, en la paradoja, los elementos opuestos, los extremos en pugna, los polos contrarios de la cuestión; «acuto» porque ese punto de vista doble exige justamente agudizar la mirada. La paradoja, que ya hemos encontrado más veces, reaparece en este texto haciéndonos constatar una vez más que se trata de la *forma mentis* que caracteriza el pensamiento leopardiano. El conocido adagio epigramático del *Zibaldone* «[...] la natura è grande, la ragione è piccola» [Zib. 14] (Leopardi 1999a:20) resuena en la argumentación: la «ragione» es «nemica formale della natura», «spessissimo dove la natura è grande, la ragione è piccola». Leopardi despliega al unísono el doble punto de vista del filósofo sublime: como en el *Tratado*, al ámbito de lo «natural» pertenecen «la grandezza», «lo straordinario», «le illusioni», «la grandezza degli uomini, dei pensieri, dei fatti», es decir, la imaginación; el poeta necesita «illusioni potentissime». Al ámbito de la «ragione» pertenece «l'ordine». El tiempo, en que ella ahora rige, es un tiempo «di luce che si burla degli inganni».

Pero el punto substancial está en la confluencia y la contemporaneidad en el texto, de los puntos de vista opuestos y autoexcluyentes: lo que para la «natura» es grande, para la razón es pequeñez; lo extraordinario es, por otra parte, lo «fuori d'ordine»; aquellos que son considerados «grandi», son, bajo el aspecto de la razón, «pazzi». El poeta debe ser «quasi pazzo», pero su locura, su *mania* divina, su sustrato extraordinario dotado por la naturaleza, es llamado, desde el punto de vista de la razón, «furore o stoltizia». El ejemplo de la empresa de Alejandro, que también se repite en el texto gemelo de *Zibaldone* [14], tiene probablemente su origen en el *Tratado*, en el que, justamente antes de la laguna del capítulo IX, —que trata de la primera fuente natural de lo sublime, esto es, de la capacidad de mirar a cosas grandes—, con

el fin de ilustrar la idea de la estrecha relación entre sentimiento noble y pensamiento profundo, se dice: «Y ahí reside la razón de que las expresiones sublimes asomen a los labios de quienes abrigan los más altos sentimientos.

Aquel que contestó a Parmenión: Pues yo me daría por satisfecho...» (Anónimo 1977: 95).

Aquel que contestó a Parmenión es Alejandro, según Arriano (Anab. 2.52.2) y Plutarco (Alex 29), que narran el episodio en que Parmenión afirma que si fuese Alejandro se limitaría a poner fin a la guerra, a lo que Alejandro le responde que si él fuese Parmenión, también él concluiría la paz. Como observa Donadi en su edición del *Tratado*: «nonostante la lacuna (la più estesa dell'opera), possiamo azzardare il seguito: grandi progetti (le mire espansionistiche di Alessandro) s'accompagnano a grandi discorsi; ragionamenti pusillanimi e piccini danno luogo ad azioni di corto respiro» (Donadi 2005:162n). Pero, en el texto leopardiano encontramos una continuación del ejemplo del *Tratado*, que se aventura a completar la laguna prosiguiendo el argumento: «che Alessandro e cento altri tali sono, secondo la natura e la fama, grandi, secondo la ragione, pazzi, e la pazzia, secondo la ragione, è sempre piccolezza».

La grandeza, la ilusión, la poesía, lo extraordinario, la fama, conforman en este contexto la «natura» que decrece al crecer el imperio de la razón. Lo grande solo puede ser estimado grande si las ilusiones imperan en quien lo contempla ya «che appena può succedere che altri sia grande e faccia cose grandi, s'ei non è signoreggiato dalle illusioni, e che sia stimato grande, se le illusioni non hanno forza in altrui». De nuevo la naturaleza como matriz de lo grandioso repercute solo en el sujeto noble, según ese movimiento hermenéutico que está presente en el *Tratado*, para el que la capacidad de mirar a cosas elevadas es la condición esencial para crearlas, y a su vez solo el formar parte de esa clase de naturaleza posibilita reconocerlas. El llamar a lo extraordinario —que es según el Pseudo-Longino, aquello que suscita admiración, valor máximo en el arte y en la vida— «furore o stoltizia», «nome formidabile ch' [el siglo de las luces] ha imparato della ragione», constituye el paso hacia la desacralización de la naturaleza como mito, la pérdida de su lado numinoso; los dos puntos anuncian la consecuencia de ese paso: «miseria d'ogni arte bella e infinita calamità della poesia». Esta «inimicizia formale» entre

«natura» y «ragione» es presentada en el *Discorso*, obra escrita antes de 1818, cuando Leopardi tenía 20 años, con el fin de testimoniar el destino de «snaturamento» de la poesía, que es «l'ultimo quasi rifugio della natura» y que se manifiesta como «lampo rarissimo» en la contemporaneidad leopardiana que él entiende como «modernidad».

Las ideas que se entretajan y que conforman el tema de la oposición *ragione-natura*, entendida en un sentido amplio y general, están aquí claramente inspiradas, como hemos tratado de mostrar, en la misma contraposición que existe en el *Tratado*. Conviene aclarar que tanto en el *Tratado* como en el *Discorso*, aunque se presenten como realidades paralelas y en estrecha relación, una cosa es la oposición entre naturaleza y técnica artística, dentro del ámbito del arte, y otra cosa la oposición entre naturaleza y razón, dentro del ámbito, más amplio, de la historia y de la política. Esta última, tanto en el caso de Leopardi como en el del Pseudo-Longino, es tratada mayormente al final de sendas obras; en el caso de Leopardi cuando del ámbito más restringido del arte se pasa a la consideración de la situación existencial, en concreto, a la situación política e histórica de los italianos, de la que el arte (o su ausencia) es síntoma, como en el texto apenas leído, pero sobre todo en las últimas páginas (Leopardi 2000: 421-426): estas páginas representan un desesperado intento de resucitar una retórica sincera, que suscite el deseo de la gloria pasada de los italianos y que «mueva» a cosas grandes. En el caso del Pseudo-Longino, el argumento es tratado en el Cap. XLIV (del que partimos en nuestro análisis). En ambos casos se pasa de un tono especulativo a un tono más retórico, al tratar la oposición naturaleza-razón que se manifiesta en la historia y que se corresponde, en relación con el *Tratado*, con el paso de la república al imperio y el triunfo del principio de utilidad sobre las virtudes antiguas y, en relación con el *Discorso* con el proceso de desmitificación e ilustración, y el consecuente triunfo de la razón analítica, el cientifismo y el psicologismo, a los que se refiere Leopardi. Este aspecto, como veremos a lo largo de este párrafo, no posee la capacidad de resolverse en síntesis que sí tiene el arte, sino que se muestra como contradicción irreconciliable, en que naturaleza y razón se autoexcluyen. La oposición naturaleza-técnica, referida al arte, sin embargo, se refiere en ambos textos a la dicotomía entre antiguos y modernos, entre genio y academicismo,

entre la naturaleza entendida como imaginación y *pathos*, frente al método y la técnica, entre *ars* e *ingenium*. Aunque ambos factores de tal oposición son imprescindibles en la obra de arte, por lo que no se trata de una estructura dilemática sino dialéctica, la naturaleza frente al arte se presenta aquí, tanto en Leopardi como en el Pseudo-Longino, como el factor preponderante, aquel sin el cual no se logra una obra digna de la posteridad, mientras que la técnica, sin ser renunciable, no tiene ese peso fundante. Las obras reducidas a técnica quedan, según la metáfora del propio *Tratado* «como si al cuerpo le privaras del alma» (Anónimo 1977: 113). La naturaleza es el principio vital que más allá del aspecto técnico, metódico, constituye la base sobre la que se construye e interpreta todo arte en sentido propio, toda poesía. Pero hay que tener en cuenta que, de acuerdo con las consideraciones del propio *Tratado*, los dos aspectos, el de la naturaleza y el de la técnica, confluyen en la realización de la obra y representan los dos polos de una única realidad que surge, justamente, de su tensión. El Pseudo-Longino ilustra esta tensión de los polos opuestos a través del procedimiento de la comparación de Demóstenes, caracterizado por medio de la imagen del rayo, frente a Cicerón, caracterizado por medio de la imagen del incendio: tales figuras representan la contraposición acumulación *versus* amplificación²¹⁷. Homero y Platón representan también, respectivamente, la verticalidad e instantaneidad del estilo sublime, y la efusividad y expansividad de un sublime que se dilata en el tiempo, sin perder por ello su principio vital, su naturaleza. El valor pleno, aquello de lo que la obra no puede adolecer totalmente, es el principio de la naturaleza, (en este caso la acumulación —en Demóstenes y Homero— frente a la amplificación en Platón y Cicerón) pero este principio, en tensión con el polo opuesto del principio del arte, del método y de la razón, se modula y manifiesta de muy diversos modos.

La contraposición entre poesía, por un lado, historia y filosofía de la

²¹⁷ «Demóstenes está por lo general apostado en una abrupta sublimidad; Cicerón en una amplitud efusiva. Nuestro orador por la violencia, rapidez, fuerza y vehemencia con que, por así decir, se inflama y se desborda en cada uno de sus pasajes, puede compararse con el rayo y con el relámpago; Cicerón, entiendo, como un incendio que se va propagando, lo devora todo a su alrededor, avanza en todas direcciones con una llama grandiosa y persistente que se va renovando de forma variada y que se alimenta por sucesivas adiciones de material combustible» (Anónimo 1977:115).

naturaleza, por otro, aparece asimismo en el *Tratado* cuando se indica que la acumulación es apropiada en poesía, mientras que la historia y la filosofía de la naturaleza, exigen lógicamente el estilo de la amplificación ligado a la prosa, a la descripción, a la exhaustividad de un tema, a la efusividad y expansión de sus aspectos²¹⁸. La figura de Platón, capaz de una sublimidad expandida, amplificada, frente a Homero, ante el que sucumbe dignamente y al que tanto debe, responde, en realidad, también a la contraposición entre poesía y filosofía, donde los polos de la razón y de la naturaleza, de lo sucesivo e instantáneo, se tensionan y se modulan dando lugar a diversas realidades que participan de lo sublime. Sin que olvidemos el hecho más relevante de esta teoría: el de la naturaleza como principio fundante, como polo que posee un valor pleno que irradia la energía necesaria para generar lo sublime; una naturaleza figurativizada en Demóstenes como hemos señalado por el rayo y en Cicerón por el incendio, recogiendo, de los cuatro elementos vitales que la configuran, el elemento fuego.

La contraposición radical *natura-ragione* que Leopardi expone en el *Discorso*, podemos afirmar que se inspira en el *Tratado*. Pero vemos cómo en Leopardi se lleva a la exasperación la polarización a la que, cada vez más, tiende el mundo moderno, en su configuración de una razón analítica, totalmente depurada y aislada de su polo opuesto; mientras que la integración de poesía y filosofía, naturaleza y razón, a una síntesis de polos en tensión que se compensan en uno u otro modo, y que puede ser también deducida del *Tratado*, es una idea que va a ser intuita y desarrollada por Leopardi más adelante.

Si *ragione-natura* y *filosofía-poesía* son presentados en el *Discorso* como realidades enfrentadas, incompatibles y destinadas a la confrontación, y sin embargo, la misma oposición, trámite la idea de *colpo d'occhio*, heredada de

²¹⁸ «[...] lo que concede adecuación a la hipertensa sublimidad de Demóstenes es la vehemencia y el juego violento de las pasiones, así como el hecho de que sabe conmover absolutamente al oyente en el momento preciso. En cambio, la difusión es apropiada para agotar un tema: y, en efecto, se adapta muy bien al desarrollo de un lugar común y, en general, a una peroración o una digresión, y a todos los pasajes de carácter descriptivo, a la elocuencia de aparato, a los temas de historia o de filosofía de la naturaleza, a otros muchos contextos» (Anónimo 1977:115).

diferentes autores de la tradición enciclopedista, se matiza en distintos pensamientos del *Zibaldone* y en la *operetta Parini*..., es porque *ragione* y *filosofia* en el primer caso no tienen la misma acepción que en el segundo. El papel de la imaginación, entendida como fuente primordial y natural de lo sublime, es la piedra de toque de esta concepción, por lo que, adelantando nuestra tesis al comentario de los textos, pensamos que la idea de naturaleza, tal como emana del *Tratado*, —en especial, como capacidad del genio de elevarse a un punto de vista universal, de tener una mirada cósmica—, es acogida por Leopardi, y trámite la idea de *coup d'oeil* de los enciclopedistas, es fijada y elaborada en la idea de *colpo d'occhio*, metáfora que alude a la operación de síntesis del acto cognoscitivo, sea poético o filosófico²¹⁹. Con ello Leopardi no niega las conclusiones del *Discorso*, ni se pone en contradicción consigo mismo, sino que desarrolla los núcleos temáticos emanados del

²¹⁹ Es esencial para nuestra investigación el volumen de Sabine Verhult (2005), en especial el capítulo II titulado «*Addentellati settecenteschi per una teoria leopardiana dell'immaginazione*», donde la estudiosa establece la conexión entre el *coup d'oeil* de los enciclopedistas (D'Alambert, Diderot) y en Condillac, por un lado, con la retórica de lo sublime, y por otro, con la idea leopardiana de *colpo d'occhio* que, a su vez, comparte con la fórmula francesa un trasfondo vinculado a la concepción tradicional de la metáfora y a la versión que de ella da el Pseudo-Longino: «In realtà, Leopardi nel descrivere il meccanismo dell'immaginazione come movimento mentale veloce latore di conoscenza e di un sommo piacere, si vale innanzitutto della terminologia retorica quale tradizionalmente si mobilitava nella codificazione della metafora. Sullo schema definitorio della metafora come strumento del sublime vengono a innestarsi, veicolati dalla metafora settecentesca del *colpo d'occhio*, i concetti di *liaison des idées*, di simultaneità, di apprensione totale» (Verhult 2005:63). Todos estos autores, salvando las diferencias, comprenden este concepto como operación sintética de la mente que tiende a la aprehensión de lo infinito en una totalidad: «L'affinità essenziale tra gli usi della metafora del *coup d'oeil* registrati presso Bufón, d'Alambert, Condillac, Diderot e Leopardi è la finzione dell'apprensione totale come momento costitutivo dell'atto conoscitivo, poetico o scientifico» (Verhult 2005:62). Pero el *colpo d'occhio* leopardiano posee sus atributos particulares ligados a diferentes aspectos del *Tratado*: «Tra i moduli concettuali e metaforici del Περὶ ὕψους che inconfondibilmente si riverberano sulla meditazione leopardiana vanno inoltre annoverati il carattere fulmineo dello sguardo assoluto nonché il legame imprescindibile tra slancio corporeo dell'entusiasmo, eco della *μανία* platonica, e dinamica pluriprospettica dell'immaginazione. Il 'colpo d'occhio' leopardiano viene retto da una tensione ossimorica estrema tra spazio e tempo. Si tratta di scorgere in un istante "le cose contenute in un vasto campo, i loro scambievoli rapporti» (*Zib.* 1854) (Verhult 2005:67-8).

Tratado desde otro punto de vista. Pero pasemos al análisis de los textos, en que aparece la expresión *colpo d'occhio* referida a la imaginación y constatemos cómo estos conceptos constituyen una parte esencial en la idea de naturaleza en Leopardi, en relación con el *Tratado*, de acuerdo con nuestra investigación.

Si exceptuamos una reflexión realizada al hilo del *Essai sur le gout* de Montesquieu sobre el *coup d'oeil*, en relación con las ideas estéticas de simetría y asimetría en *Zibaldone* [186] (que por cierto tiene su reflejo en el *Discorso*), es necesario dar un salto hasta *Zibaldone* [1833-1840], para ver iniciarse una reflexión sobre el *colpo d'occhio* como operación fundamental de la imaginación, es decir, un salto en el tiempo a octubre de 1821. El tratamiento de esta idea (que comprende *Zibaldone* [1860]) forma un bloque —interrumpido a menudo por pensamientos ajenos al tema—, que a continuación analizaremos pormenorizadamente, y que colocamos para facilitar su consulta al lector, en Apéndice²²⁰. Nuestro objetivo fundamental, la idea-clave, como siempre, como por otra parte lo es para el mismo Leopardi, es la idea de naturaleza, que queremos ver desplegarse en estas páginas.

La cuestión fundamental que se trata en ellas es aquella que Sergio Givone ha etiquetado como «la questione romantica» (Givone 1992); un tema que a principios del siglo XIX constituye el problema fundamental que la filosofía trata de resolver y que en Schelling —en una evolución que puede seguirse a través de sus obras: *Sistema del Idealismo trascendental* (1800), el diálogo *Bruno*, *Lecciones de Filosofía del arte* (1802)— alcanza su formulación más explícita. Si en el origen de la civilización poesía y filosofía se hallaban fundidas, será el mayor logro de aquella que los cauces de ambas vuelvan a fundirse; el mayor resultado de tal proceso tendría que ser una «física especulativa» que como una mitología racional volviese a refundir mito y razón, poesía y filosofía. Kant ha supuesto un impasse en ese dualismo que separa el mundo de los fenómenos sometido a las formas a priori del conocimiento (espacio tiempo y categorías), del mundo moral, regido por imperativos categóricos de orden práctico (conciencia, libertad, deber, respeto), creándose un dualismo que el Idealismo trata de superar. La cuestión romántica no es otra

²²⁰ Apéndice n.º 2.

que la de las relaciones entre poesía y filosofía, en el intento por superar la deriva racionalista (más tarde también en su vertiente empirista) que en un proceso que comienza en el siglo XVII, tiende a reducir la filosofía al modelo de la lógica y la matemática, quitando todo valor cognoscitivo a lo no sometible a cálculo. De este proceso Leopardi es un escrutador de primer orden y un crítico agudo a la vez. La naturaleza es el escenario en que se libra esta batalla entre poesía y filosofía, entendida tanto como objeto del conocimiento del filósofo y del poeta, como si se entiende, siguiendo los principios hermenéuticos subyacentes en el *Tratado*, como fuente «natural» para la comprensión de sí misma, como imaginación y *pathos*.

El texto plantea esta cuestión introduciendo por primera vez la expresión «colpo d'occhio», y lo hace, como vamos a ver, por un lado, en conexión con el panorama filosófico alemán, que como es sabido le llega a Leopardi a través de *Allemagne* de Madame De Staël (y que está leyendo en este momento de la escritura zibaldoniana), y por otro, recuperando y reutilizando las estructuras adquiridas en la lectura del *Tratado*, que conforman un sistema ya asimilado sobre el que Leopardi crea su propio pensamiento. El *Tratado* juega el papel de un trasfondo, no solo cultural sino de pensamiento que facilita el diálogo ideal de Leopardi con los grandes de la filosofía alemana, trámite De Staël; un diálogo en el que nuestro poeta se presenta como un pensador original que preconiza, intempestivamente, nuestro siglo.

Comencemos por el final del pasaje seleccionado de Zibaldone [1833-1840]: todo el pensamiento gira en torno a la «necessità dell'immaginazione al gran filosofo». La imaginación, carácter esencial del poeta, es también esencial para el «gran filósofo». Lo que es inherente al término «immaginazione» son en realidad rasgos que pertenecen a las dos fuentes principales y naturales de lo sublime que se enumeran al principio de nuestro contexto: «immaginazione sentimento, capacità di entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni»; «cuore e fantasia» (Leopardi 1999a:1256) es la fórmula que tantas veces hemos visto utilizar a Leopardi y que estamos en condiciones de poner en relación de subordinación lógica con la idea de *natura*. «Cuore» y «fantasia» son los aspectos naturales del genio. El texto presenta una oposición que ya habíamos encontrado 'prefigurada' en el *Discorso* Por un lado, el «grande vero e perfetto filosofo» que «conosce il sistema del bello» no

es otro que el «*filosofo veramente acuto e sublime*» (Leopardi 2000:363), por otro, el «*filosofo dimezzato*», coincide con aquellos que el *Discorso* decía estaban «in lode e in riverenza» (Leopardi 2000:363)²²¹. Este último posee como cualidades positivas, el ser «diligente paziente sottile, e dialettico e matematico». Pertenece a la deriva filosófica que a partir del racionalismo del siglo XVII, va desarrollando y preparando la irrupción de la Ilustración («Tale è stata ed è una grandissima parte de' più acclamati filosofi dal 600 in poi, massime tedeschi e inglesi»), un 'tipo' que se encarna, mejor que en ningún otro, en Leibniz. Todo el pasaje está relacionado con la lectura del famoso libro de Madame De Staël que, haciendo un retrato de la filosofía alemana en su *Allemagne*²²², insiste en el carácter reduccionista de esta última antes de la renovación propiciada por Kant y el idealismo, y que en este retrato se centra justamente en Leibniz:

Leibniz era un idealista che fondava il suo sistema unicamente sul ragionamento; e quindi si è spinto troppo lontano con le astrazioni e non ha appoggiato abbastanza la teoria all'intima persuasione, sola vera base di tutto quel ch'è superiore all'intelletto: provatevi infatti a ragionare sulla libertà dell'uomo e non ci crederete; ascoltate la vostra coscienza, e non potrete dubitarne (De Staël 1943: 442).

²²¹ La idea leopardiana del «*filosofo dimezzato*» coincide plenamente con la del *semidocto* en Pascal, así como el del «*filosofo veramente acuto e sublime*» coincide con el del *docto filosofo*. Así lo expone Luigi Pareyson en *Verità e interpretazione* (1971): «Di fronte alla Weltanschauung il filosofo è il “dotto” che, lungi dall'ammantarsi nella sua “boria”, non fa se non recuperare con le parole e col pensiero ciò che l'uomo più semplice sa già e che l'uomo comune comune può dire solo con la vita, dimostrando con opportuna evidenza ciò che Pascal ha profondamente enunciato a proposito delle “scienze che hanno due estremi che si toccano”, nel senso che “le grandi anime, avendo percorso tutto lo scibile”, ritornano dottamente a quell'ignoranza gravida di sapere donde erano partite. Di fronte alla Weltanschauung l'ideologia sembra invece rappresentare l'atteggiamento del “semidotto” di cui parla Pascal: “Tra i due estremi si trovano coloro che sono usciti dall'ignoranza naturale, ma non sono potuti giungere all'altra: hanno una certa infarinatura di scienza presuntuosa e fanno i saputi. Costoro mettono a soqquadro il mondo e giudicano a sproposito d'ogni cosa» (Pareyson 1994: 140). Se trata del pensamiento 327 de la edición Brunschvicg de los *Pensamientos* de Pascal.

²²² La novela se publicó por primera vez en 1810, pero se sabe que la lectura de *Allemagne* por parte de Leopardi se lleva a cabo a partir de 1820. Citamos a partir de una edición traducida al italiano de 1943.

La escritora usa los rasgos sensoriales de la frialdad y de la aridez, para referirse a la razón estricta y matemática que la modernidad juzga superior a toda otra instancia cognoscitiva. Así, hablando de la *Teodicea* comenta:

Leibniz era religiosísimo, ma per ciò stesso credeva di dover fondare le verità della fede su ragionamenti matematici, per appoggiarle ai fondamenti ammessi nel regno dell'esperienza; errore che dipende da un rispetto inconfessato per le menti *fredde e aride*: si vuol persuaderle al loro modo; si crede che argomenti in forma logica abbian più certezza di una prova del sentimento; e non è affatto vero (De Staël 1943: 443) (*cursivas nuestras*).

La revalorización de los escritores que escuchan al sentimiento en lugar de hacerlo callar, es realizada por Madame De Staël en nombre del sentimiento mismo:

Gli scrittori metafisici e religiosi come tavolta se ne trovano, a un tempo eloquenti e sensibili, si adattano assai meglio alla nostra natura. Invece di far tacere il sentimento, perchè sia più limpida la nostra facoltà di astrazione, ci domandano di pensare, di sentire, di volere, perchè tutta la forza dell'anima ci aiuti a penetrare nel profondo dei cieli; ma attenersi unicamente all'astrazione è tale sforzo che si capisce come la maggior parte degli uomini vi abbian rinunciato e sia parso loro più semplice non ammettere nulla oltre quel ch'è visibile. La filosofia sperimentale è in sè compiuta: un tutto alquanto volgare, ma compatto, circoscritto, coerente; e quando ci si restringe al ragionamento com'è ammesso negli affari di questo mondo, bisogna accontentarsene; l'immortalità e l'infinito sono sensibili soltanto all'anima; essa sola può rendere interessante l'alta metafisica. *Si crede a torto che una teoria quanto più astratta, tanto più debba preservare da ogni illusione, mentre appunto per questo può indurre a errore. Si prende il concatenamento delle idee per la loro prova, si allineano chimere con esattezza, e ci si figura di possedere un esercito. Solo il genio del cuore è superiore alla filosofia sperimentale come a quella speculativa; esso solo può persuadere oltre i limiti della ragione umana.* Mi par dunque che, pur ammirando la forza intellettuale e la profondità di Leibniz, si desidererebbe nei suoi scritti sulle questioni di teologia metafisica più immaginazione e più sentimento, per riposarci del pensiero con la commozione.

Leibniz quasi si faceva scrupolo di ricorrervi, temendo di aver l'aria di sedurre in favore della verità: aveva torto, poichè il sentimento è la verità stessa in soggetti di tal natura (De Staël 1943: 444) (*La cursiva es nuestra*).

El tipo del filósofo «dimezzato» de Leopardi tiene un claro origen staëliano (sin olvidar la influencia de Pascal y Rousseau). Como en el retrato aquí presentado por la baronesa, aquel acalla «cuore e fantasia», construye su sistema sobre el frío razonamiento, de tal modo que «non conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà colla possibile evidenza cose falsissime» (Leopardi 1999a: 1256), al igual que el filósofo abstracto de la baronesa «[...] prende il concatenamento delle idee per la loro prova», de modo que «si allineano chimere con esattezza». El filósofo «dimezzato» es «di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa», «non conoscerà mai il vero» (Leopardi 1999a: 1256) y ello, no por las razones aducidas por la De Staël, esto es, por la superioridad del sentimiento sobre la razón, o en palabras de Leopardi: «non già perchè il cuore e la fantasia dicano sovente più vero della fredda ragione, come si afferma, nel che non entro a discorrere» (Leopardi 1999a: 1256) sino por una razón que es explicada a través de una teoría totalmente original, un núcleo, a nuestro parecer, esencial del pensamiento leopardiano:

[...] ma perchè la stessa freddissima ragione ha bisogno di conoscere tutte queste cose, se vuol penetrare nel sistema della natura, e svilupparlo. L'analisi delle idee, dell'uomo, del sistema universale degli esseri, deve necessariamente cadere in grandissima e principalissima parte, sulla immaginazione sulle illusioni naturali, sul bello, sulle passioni, su tutto ciò che v'ha di poetico nell'intero sistema della natura. Questa parte della natura, non solo è utile, ma necessaria per conoscer l'altra, anzi l'una dall'altra non si può staccare nelle meditazioni filosofiche, perchè la natura è fatta così. La detta analisi in ordine alla filosofia, dev'esser fatta non già dall'immaginazione o dal cuore, bensì dalla fredda ragione che entri ne' più riposti segreti dell'uno e dell'altra (Leopardi 1999a: 1256-1257).

El «vero e perfetto filosofo»²²³, (donde perfecto significa también, «acabado»), por tanto, es aquel regido por la abstracción, la fría razón, que ejerce en el análisis, y a la vez regido por la naturaleza, es decir, por el sistema de las ilusiones y de lo bello, que ejercen la imaginación y el sentimiento. El filósofo moderno, acalla y mutila la imaginación y sentimiento, y con ello pierde la conexión con una parte esencial de su objeto, o mejor, con su parte principal: «Questa parte della natura, non solo è utile, ma necessaria per conoscere l'altra, anzi l'una dall'altra non si può staccare nelle meditazioni filosofiche, perchè la natura è fatta così» (Leopardi 1999a: 1257). El eje de este pensamiento se encierra en esta frase: «La più fredda ragione benchè mortal nemica della natura, non ha altro fondamento nè principio, altro soggetto di meditazione speculazione ed esercizio che la natura» (Leopardi 1999a:1257). Es decir, la naturaleza es el «solo unico soggetto di meditazione speculazione esercizio», el objeto de conocimiento de la razón; pero es además el «fondamento e principio» de la razón. La idea de las dos mitades del filósofo, una analítica que observa a la otra, y de la imposibilidad de separarlas del todo, también aparece en *Allemagne*:

L'anatomia non può esercitarsi su un corpo vivo senza distruggerlo; l'analisi, esercitandosi su verità indivisibili, le snatura, offendendone l'unità. Bisogna dividere in due la nostra anima, perchè una metà osservi l'altra. Questa divisione, in qualunque modo avvenga, toglie al nostro essere l'identità sublime, senza la quale non abbiamo la forza necessaria per credere quel che soltanto la coscienza può affermare (De Staël 1943: 454).

La serie de rasgos que Leopardi adscribe al hábito de filosofar moderno es clara: el «puro raziocinio», el «freddo», «ragionevole», «calcolato», la «squisita essattezza», están en oposición con aquellos referidos al «sistema del bello», «l'immaginazione» y el «sentimento», el «abito del bello e del caldo», en definitiva, se resumen en la oposición más amplia de razón *versus* naturaleza. El filósofo «dimezzato» transgrede la originaria tensión hacia la

²²³ La idea del «vero e perfetto filosofo» —como ha notado la crítica, Verhulst (2001), Biancu (2006)—, proviene del científico maceratese Francesco Maria Zanotti, a quien Leopardi coloca en primer lugar en la sección filosófica de la *Crestomazia della prosa*, autor del libro *Della forza de' corpi che chiamano vivi* (1752).

unidad de los contrarios, porque ‘despoetiza’ su mente («spoeticizzata del tutto la loro mente»), y no conoce «altra esistenza nella natura che il ragionevole, il calcolato ec», es decir, no admite sino lo que es sometible a las leyes de la matemática y es, a la vez, experimentable y medible. Se trata de la aplicación del modelo de las ciencias exactas a la filosofía, que lleva a cabo la Ilustración. Pero incluso aquello que parece impoético, argumenta Leopardi, posee una vinculación con el aspecto poético de la naturaleza: esto es algo que se dice entre paréntesis, no porque no sea importante, sino que al contrario, se trata de un punto esencial de su teoría: «È certissimo ch’essi [los filósofos modernos] hanno ignorato ed ignorano la massima parte della natura, delle stesse cose che trattano, per impoetiche ch’elle sieno (giacchè il poetico nell’effettivo sistema della natura è legato assolutamente a tutto)». Ignorando el aspecto poético de la naturaleza que está ligado a todo, incluso a lo que parece más impoético, ignoran «la massima parte della stessa verità, alla quale si sono esclusivamente dedicati». Ese es el motivo por el que estos filósofos modernos, incluyendo entre ellos a Kant²²⁴, unilaterales y ajenos a su otra mitad, «errano a ogni tratto, e all’ingrosso» (Leopardi 1999a:1257).

A continuación, el párrafo 1836 realiza una afirmación crucial: «La scienza della natura non é che la scienza dei rapporti» (Leopardi 1258). Se conoce una cosa por conocer las relaciones y nexos de esta y de cada una de sus partes con cada una de las partes con que se relaciona y a la vez con la

²²⁴ En este sentido, el retrato de Kant realizado por la baronesa incide justamente en este aspecto, de una vida «rigorosamente filosófica»: «Kant visse fino a tarda età, senza mai uscir da Koenigsberg; là, fra i ghiacci del nord, passò la vita intera a meditare sulle leggi dell’intelletto umano. Un infaticabile ardore per lo studio gli acquistò innumerevoli cognizioni. Le scienze, le lingue, la letteratura, tutto gli era familiare; e, senza cercar la gloria, di cui non ha goduto che assai tardi, giungendogli solo nella vecchiezza il rumor della fama, si accontentò del silenzioso piacere della riflessione. Solitario, contemplava l’anima sua con raccoglimento; l’esame del pensiero gli prestava nuove forze a sostegno della virtù, e benchè non s’ingerisse mai nelle passioni ardenti degli uomini, seppe forgiare armi per quelli che fossero chiamati a combatterle. Solo presso i greci troviamo esempi di una vita così rigorosamente filosofica, che già risponde della buona fede dello scrittore» (DeStaël 1943: 446). El texto de Leopardi que ahora estamos examinando y que expone la importancia de la imaginación y de la emoción, es decir, de las fuentes naturales de lo sublime, para el verdadero y perfecto filósofo, puede ser leído como respuesta polémica a este retrato del filósofo solitario, de vida rigurosamente filosófica, encarnado aquí en Kant.

totalidad del sistema al que pertenece. Conocer es establecer relaciones entre las cosas más dispares y alejadas²²⁵. Una tradición que viene de Aristóteles capta la similitud que puede haber y de hecho hay entre la filosofía y la poesía frente a la historia. Las dos primeras tratan de cómo las cosas pueden ser, mientras que la historia trata de lo que efectivamente es. En ambas la capacidad de ver similitudes a través de la imaginación es esencial. Del *tropo* por antonomasia, la metáfora, Aristóteles dice: «Solo esto no puede recibirse de otro y es fruto de una naturaleza privilegiada» (Aristóteles 1990:28); por tanto, es un elemento innato del que dota la naturaleza. Y añade: «Usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas» (Aristóteles 1990:28), es decir, se trata de captar similitudes entre realidades concretas de diverso orden. Esto es, por otra parte, algo que hace también el filósofo, que se dedica a captar la identidad en la diferencia, la unidad en la multiplicidad. Además —admite Aristóteles— junto a los poetas cuya inspiración tiene un origen divino, según la concepción platónica, cabe admitir una segunda clase de poetas que se amoldan al ser de las cosas y que captan sus formas y esencias, «por eso la poesía es propia de quien tiene una naturaleza bien dispuesta o de un loco» (Aristóteles 1990:20). Estas observaciones, unidas a la afirmación de la semejanza entre poesía y filosofía, frente a la historia, como disciplinas que miran a lo que puede suceder y no a lo realmente sucedido²²⁶, son el origen de

²²⁵ Esta idea queda desarrollada en *Zibaldone* [1090-1]: «Non si conoscono mai perfettamente le ragioni, nè tutte le ragioni di nessuna verità, anzi nessuna verità si conosce mai perfettamente, se non si conoscono perfettamente tutti i rapporti che ha essa verità colle altre. E siccome tutte le verità e tutte le cose esistenti, sono legate fra loro assai più strettamente ed intimamente ed essenzialmente, di quello che creda o possa credere e concepire il comune degli stessi filosofi; così possiamo dire che non si può conoscere perfettamente nessuna verità, per piccola, isolata, particolare che paia, se non si conoscono perfettamente tutti i suoi rapporti con tutte le verità sussistenti. Che è come dire, che nessuna (ancorchè menoma, ancorchè evidentissima e chiarissima e facilissima) verità, è stata mai nè sarà mai perfettamente ed interamente e da ogni parte conosciuta» (26 maggio 1821) (Leopardi 1999a: 788-789).

²²⁶ «Según lo dicho, resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. Si las obras de Herodoto fueran versificadas, en modo alguno dejarían de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió

un lugar común de larguísima tradición en la historia del pensamiento sobre el arte y, en particular, en la literatura. Poesía y filosofía, cada una a su manera, tienen por objeto lo universal, frente a la historia que mira a lo particular.

Si la facultad del poeta es la de ver, gracias a la imaginación, relaciones con la mente, metaforizar, y la del filósofo no es muy distinta, pues consiste en distribuir la realidad en géneros y especies según las relaciones de identidad y diferencia, hay otra idea que es común a las dos actividades y que tiene sus raíces tanto en Aristóteles como en Platón. Se trata de la idea de la altura, física y moral, necesaria para ver la unidad en las diferencias y poder establecer así similitudes y correspondencias. Es este un lugar común esencial del pensamiento, una idea con raíces religiosas, que tiene, sin duda, una base estructural antropológica: la posición erguida propia y diferenciadora de la condición del hombre respecto de los otros animales, es la que le permite alejar su campo visual del suelo, convirtiéndose la visión en su sentido prioritario para contemplar tanto la línea del horizonte, como los fenómenos celestes. El lugar eminente dota a la mirada física de la capacidad de comparar lo alejado, y a la mirada interior de relacionarlo. La cultura griega hace de la imaginación la base del pensamiento, un aspecto que puede ser inferido del lenguaje, comenzando por la palabra «idea», que en griego significa primordialmente «imagen». Esta concepción se filtra de un modo especial en nuestro *Tratado* que, como tuvimos ocasión de ver en el primer capítulo, hace de esta metáfora de la elevación un *Leitmotiv*.

La naturaleza es la que hace al genio capaz de erigirse sobre sí mismo para contemplar el espectáculo de la naturaleza que, a su vez, como un espejo le devuelve la imagen de su propia elevación moral²²⁷. Al hablar de la

y el otro lo que podría suceder. Por eso la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular» (Aristóteles 1990:10-11).

²²⁷ «¿Qué razón, pues, impulsó a esos superhombres (isótheoi) a aspirar a las más *altas cimas* literarias y a manifestar por contra, un supremo desprecio por todo lo que comporta una exactitud escrupulosa? Entre otras muchas, la siguiente: la *naturaleza* (*physis*) no nos ha creado a nosotros, los hombres, como un *ser bajo* y vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para *erigirnos* en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más *alto* espíritu de emulación. Para ello hizo brotar en nuestra alma un anhelo (*éros*) sin par por todo lo grande, por todo lo divino. Por ello ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas (theoría y diánoia) del espíritu

genialidad innata, primera fuente de lo sublime, nos trae un símil homérico que ejemplifica esa capacidad de la imaginación como mirada desde lo alto, como distancia universal que cobra la mirada del poeta sublime: «Y cuanto espacio abarca en el cielo la mirada de un hombre que, sentado en la cima de un monte contempla el mar tenebroso, tal salto dieron los relinchantes corceles divinos» (Anónimo 1977:97)²²⁸. Así explica el comentario: «[...] mide la longitud de su salto con una medida cósmica (*kosmikón diastéma*)» (Anónimo 1977:97)²²⁹. La mirada cósmica, la distancia universal, fruto de la facultad imaginativa como aprehensión sintética de la realidad, es el rasgo esencial del genio: la cima del monte, metáfora de la elevación y la soledad, permite la visión, desde lo alto, del mar tenebroso, del espectáculo insostenible e inabarcable de la existencia²³⁰. Lo que mutila el filósofo «dimezzato» para obedecer a las prerrogativas del intelecto es justamente esta capacidad de mirar al cielo, esta medida cósmica, esta mirada desde la cima del monte simbólico del alma que constituye y otorga en poesía y filosofía, la sublimidad²³¹.

humano: su imaginación (*epínoia*) trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la naturaleza; cuando se toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande y bello, al punto se cae en la cuenta del sentido de nuestra existencia» (Anónimo 1977: 177-179) (La cursiva es nuestra).

²²⁸ ὅσσον δ' ἠροειδὲς ἀνὴρ ἶδεν ὀφθαλμοῖσιν, / ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσω ἐπὶ οἴνοπα πόντον, / τόσσον ἐπιθρόσκουσι θεῶν ὑψηλές ἵπποι.

²²⁹ τὴν ὁρμὴν αὐτῶν κοσμικῶ διαστήματι καταμετρεῖ.

²³⁰ Resulta llamativa la analogía que se puede establecer entre la situación de este pasaje y la de *L'Infinito*, que representa la condición ideal del sujeto lírico leopardiano: la soledad del yo frente a la naturaleza, un yo situado en un lugar elevado y solitario, en este caso el monte Tabor, que permite la contemplación de ese mar de montañas que desde el colle dell'infinito puede divisarse. Solo la imaginación puede «fingir» la aprehensión del infinito, que intelecto y sensibilidad niegan, para deshacerse después en un mar de sentimiento.

²³¹ También Madame De Staël hace hincapié en esta idea, (la de la capacidad de mirar al cielo como el más noble atributo de la naturaleza humana) al criticar la actitud de la modernidad, al referirse en concreto a los últimos años del siglo XVIII en Francia, cuyo espíritu combina «[...] la ristrettezza della mente» con la «durezza del cuore, così da non saper più che fare di quello sguardo volto verso il cielo, che Ovidio ha celebrato come il più nobile attributo della natura umana: *Os homini sublime dedit; coelumque tueri \ Jussi, et erectos ad sidera tollere vultus*. All'uomo diede volto sublime; e gli ordinò di contemplare il cielo, volgendo agli astri la fronte eretta» (Madame De Staël 1943: 552).

El órgano que está en la base de la actividad poética y filosófica, sin que esto signifique asimilarlas a una misma realidad, es la imaginación: «[...] la più feconda e meravigliosa ritrovatrice dei rapporti e delle armonie le più nascoste, come ho detto altrove» (Leopardi 1999a: 1258). Es necesario que veamos ese «altrove». Se trata de Zibaldone [1650], un texto en que los usos filosófico y poético de la facultad imaginativa se ponen en relación:

Quanto l'immaginazione contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini. (Omero n'è il più grande e fecondo modello). L'animo in entusiasmo, nel caldo della passione qualunque ec. ec. scopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnosissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere. Nè ciò solo mediante espresse similitudini o paragoni, ma col mezzo di epiteti nuovissimi, di metafore arditissime, di parole contenenti esse sole una similitudine ec. Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare. (7 Sett. 1821) (Leopardi 1999a: 1154).

Esa «vena delle similitudini» es la propiedad del verdadero genio poético. Varios elementos aluden en este texto al contexto de la retórica y de la filosofía de lo sublime: «entusiasmo», «caldo della passione», pero lo que aquí nos interesa es la descripción del procedimiento poético por antonomasia; la metáfora. Se trata de la capacidad de encontrar entre las cosas más dispares (y alejadas en el tiempo en el espacio y en el modo) las comparaciones y relaciones más ingeniosas y nuevas; pero

además se trata de la posibilidad de establecer esos nexos entre objetos de las más diferentes especies (de hecho se alude a la contradicción más pronunciada de todas, la que hay entre lo ideal y material, en una terminología que recuerda a Schelling: «come l'ideale col più puro materiale»); se trata de transformar todo en imagen creando imágenes vivas y nuevas, de dar cuerpo al pensamiento más abstracto. La facultad propia del poeta se amplía al incluir otros mecanismos poéticos más allá de la metáfora: «epiteti nuovissimi, di metafore arditissime, di parole contenenti esse sole una similitudine ec.», dentro de esa facultad general y primordial del poeta que es la de descubrir «i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe». Pero esta no es sino la facultad esencial del filósofo, «la facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare». Con esto, Leopardi no asimila poesía y filosofía, simplemente pone de relieve (lo veremos aún mejor en *Parini*) el sustrato imaginativo que está en la base de una y otra actividad.

Tal y como pudimos comprobarlo en el *Tratado*, la oposición arte-naturaleza allí, como la oposición razón-naturaleza aquí, no encierra una estructura dilemática de elementos absolutamente contrarios e incompatibles; es solo la exasperación de la polarización de los extremos de una única realidad, la que hace que estos se petrifiquen y se vuelvan rígidos, intratables y absurdos, como la «macchina dimezzata» del ejemplo que aparece en Zibaldone [1837], en que se convierte la naturaleza como objeto del «filosofo dimezzato». En realidad, en esa tensión de polos opuestos en que se mueve la realidad, uno de los elementos posee un valor más pleno, irradiando su fuerza y sentido a su contrario, haciendo tender al todo a la unidad.

Los infinitos nexos que conforman la naturaleza, contemplados en su relación de unas partes con otras, de cada parte con el todo, darían lugar, si pudiese existir una mirada tan exhaustiva, omniabarcante, al conocimiento de la naturaleza, comprendida aquí como realidad total, de lo existente y de lo no existente, de lo esencial e inesencial²³². La cuestión no es aquí si esta mirada que aspira a la totalidad es posible (para Leopardi seguramente no lo es), la

²³² La idea de sistema de la naturaleza como totalidad de los nexos posibles se desarrolla también en el pensamiento, ya citado, de Zibaldone [1090-1] (Leopardi 1999a:788-789).

cuestión aquí es demostrar cuánto más lejos de esa naturaleza y de todas sus caras («faccie della natura») está el filósofo que de esa naturaleza ignora una parte importante, es más, imprescindible, pasando por alto su función y relación con lo demás, pues, con ello, «[...] ignora un'infinità di rapporti», esenciales para un conocimiento real de la cosa.

La metáfora de la que se sirve aquí Leopardi, es aquella de la que se sirve la Ilustración (desde Descartes a Malebranche): ver la naturaleza como una «macchina complicatissima» es el sueño de los filósofos racionalistas.

Resulta paradójico que, como veremos, Leopardi use la idea de máquina, cuando lo que subyace en todo el pensamiento es la idea de organismo; aunque por otra parte es la insuficiencia de la idea de máquina, y la necesidad de sustituirla, lo que la metáfora quiere propiciar. Así como si extrayesemos «una parte delle sue ruote», para recomponerla después, y nos pusiesemos a pensar sobre su funcionamiento, caeríamos en el error, pues no se trataría ya de la misma máquina, y sus relaciones habrían cambiado, del mismo modo, —trata de decirnos Leopardi—, si arrancamos de la naturaleza todo lo que pertenece al «sistema del bello»²³³, y tratamos de entenderla prescindiendo de toda esa «infinità di relazioni» que lo impoético de la naturaleza guarda con tal sistema (con todo lo referente a la imaginación y al sentimiento), nos equivocaríamos y no entenderíamos nada.

La naturaleza como objeto de conocimiento propio del «filosofo dimezzato» es una «macchina dimezzata». Cuando se habla del «meccanismo del bello» [...] ora congegnato e inmedesimato con tutte le altre parti del sistema e con ciascuna di esse» se está haciendo referencia, en definitiva, a la idea de organismo, a la idea de un todo en que las partes están en relación con cada parte y con el todo, de modo que la alteración o extracción de una parte altera al todo. No nos referimos a la mutilación de una parte (justamente la idea de organismo permite comprender el todo a partir de la parte, pero eso es solo posible porque en la parte respira el todo), nos referimos a la anulación de uno de sus sistemas, de una de sus caras, de uno de sus niveles de existencia. Los

²³³ Y recordemos cómo al inicio del pensamiento recogido entre las páginas 1833-1840 partía de una serie de identificaciones configuradoras todas ellas de la idea de naturaleza, entre las que, precisamente, «l'inmenso sistema del bello» confluía con la imaginación y el sentimiento, «il cuore e la fantasia», «le illusioni», «l'entusiasmo», «le passioni forti e varie».

sistemas que como «faccie» de la naturaleza conforman su totalidad están en relación entre sí: lo impoético y lo poético, el sentimiento y la imaginación, con la sensibilidad y el intelecto. Y estas caras de la naturaleza se relacionan entre sí y con el todo, como en un organismo vivo los diferentes sistemas psicosomáticos se relacionan e interactúan entre sí.

Volvamos ahora al «vero e perfetto filosofo». Al igual que la naturaleza no debe ignorarse en ninguno de sus aspectos, aquél no debe oscurecer ni olvidar ninguna de sus facultades; imaginación y sentimiento deben formar parte de su experiencia cognoscitiva:

È del tutto indispensabile che un tal uomo sia sommo e perfetto poeta; ma non già per ragionar da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il *solo* ardentissimo *poeta* può conoscere. Il filosofo non è perfetto, s'egli non è che filosofo, e se impiega la sua vita e se stesso al solo perfezionamento della sua filosofia, della sua ragione, al puro ritrovamento del vero, che è pur l'unico e puro fine del perfetto filosofo (Leopardi 1999a: 1259).

La especialización de la filosofía que la De Staël hacía encarnarse en su retrato de Kant, polariza y petrifica uno de los polos que conforman la idea de naturaleza, desvirtuándola, y devolviéndonos una realidad vacía y sin vida. La imaginación, como condición del «*puro e perfetto filosofo*», es «*qualità la più rara che si possa concepire*»; de estos genios «*sorge uno ogni dieci secoli*» (Leopardi 1999a:1259); consiste esta facultad en la mirada capaz de ver a la vez las cosas más lejanas, en la postura elevada que en virtud de esa elevación funde en un solo «*colpo d'occhio*» las realidades más contradictorias que conviven en una única totalidad, que lleva el nombre de *Natura*:

La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell'apparente; l'insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva; il ghiaccio del fuoco; la pazienza dell'impazienza; l'impotenza della somma potenza; il piccolissimo del grandissimo; la geometria e l'algebra, della poesia. ec (Leopardi 1999a:1259).

Esta «unidad de los contrarios» va a ser desarrollada en el siguiente texto de Zibaldone [1841]:

Alla p.1840. La ragione senza notizia del sistema del bello, delle illusioni, entusiasmo ec. e di ciò che spetta all'immaginazione e al cuore, è essa medesima un'illusione, e un'artefice di mitologia, come lo sono le dette cose. Bensì di una bruttissima, e acerbissima mitologia. La stessa essenziale inimicizia della ragione colla natura, la pone in necessità di perfettamente conoscerla, il che non si può senza sentirla. Come può ella combattere un nemico che non conosca punto? Ora la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica. Da che natura e ragione sono nemiche per essenza, l'una dipende o è legata essenzialmente coll'altra, come lo sono tutti i contrari; e non si può considerar l'una isolatamente dall'altra. O piuttosto non si può considerar la ragione staccatamente dalla natura (bensì al contrario) perchè la ragione sebbene nemica, è posteriore alla natura, e da lei dipendente, ed ha in lei sola il fondamento e il soggetto della sua esistenza, e del suo modo di essere (4. Ott. 1821) (Leopardi 1999a: 1261).

Las expresiones «sistema del bello», «delle illusioni», «entusiasmo», y «ciò che aspetta all'immaginazione e al cuore», serie de identificaciones con las que empezaban las reflexiones de Leopardi, constituyen el polo de la naturaleza, en oposición al polo contrario de la «ragione». La razón, al exasperar su polaridad, al quedar «senza notizia» de la «natura» se transforma ella misma en «un'illusione», en un «artefice di mitologia», en «bruttissima e acerbissima mitologia». Si trata de prescindir de su contrario, de cortar toda conexión con él, este le ataca y le domeña en su forma más negativa, como la peor de las mitologías²³⁴.

Es necesario, por mor de la propia contradicción existente entre natura y ragione, que el filósofo conozca, experimente, lo que el poeta siente; «la propria essenziale inimicizia della ragione colla natura», lleva a que la facultad racional del filósofo crezca con el crecer de un conocimiento verdaderamente experimentado de la naturaleza; y conocer la naturaleza, que es, a su vez, esencialmente poética, es sentirla. La unidad de los contrarios se expone a

²³⁴ Desde el punto de vista histórico, siguiendo con ello a varios analistas de la revolución, como Burke y Bayle, Leopardi identifica esa «acerbissima mitologia» en el culto post-revolucionario y jacobino a la diosa razón, que se dio durante el terror, efecto de la intención ilustrada de hacer un pueblo perfectamente racional y filosófico.

continuación: «Da che natura e ragione sono nemiche per essenza, l'una dipende o è legata essenzialmente coll'altra, come lo sono tutti i contrari; e non si può considerar l'una isolatamente dall'altra». Dos polos contrarios que vibran en una única línea de realidad, que no pueden separarse sin desvirtuarse, que dependen de su contrario para ser lo que son. Se trata de un pensamiento que recuerda al de Heráclito²³⁵ y que como veremos subyace también en nuestro *Tratado*.

Pero hay algo más en esta reflexión de Leopardi que es necesario resaltar, porque introduce una clave para la interpretación de la idea de naturaleza, último objetivo de nuestra tesis. Como ocurría en el *Tratado*, tanto en la relación dialéctica más general, naturaleza *versus* técnica, como en otros pares de opuestos que reflejaban esa misma relación, y que dependían semánticamente de aquella (acumulación *versus* amplificación; genio *versus* academicismo), también aquí el polo de la naturaleza es el polo pleno, el que irradia la energía a todo lo demás, el fundante, el anterior desde el punto de vista temporal y lógico, a todo. Anterior, por tanto, también a la razón que incluye. Veámoslo en el texto leopardiano: «O piuttosto non si può considerar la ragione staccatamente dalla natura (bensì al contrario) perchè la ragione sebbene nemica, è posteriore alla natura, e da lei dipendente, ed ha in lei sola il fondamento e il soggetto della sua esistenza, e del suo modo di essere». La razón no puede ser considerada separadamente de la naturaleza; exasperando su polaridad, rompiendo sus raíces ligadas a las facultades naturales

²³⁵ El pensamiento leopardiano que se recoge aquí, la idea de que la razón, totalmente desgajada de su contrario, pasa a su contrario en su forma negativa inconsciente, transformándose en «acerbissima mitologia», coincide plenamente con el uso que, de esa unidad de los contrarios del pensamiento de Heráclito, da Jung, en su explicación psicológica de la «enantiodromía» (Jung 1994:508-509). Pero otra analogía puede establecerse entre el pensamiento de Leopardi y otro prestigioso pensador: Luigi Pareyson. Cuando en *Verità e interpretazione* (1971) Pareyson divide el pensamiento entre aquél que es, a la vez, «*rivelativo*» y «*espressivo*» (aquel que no rompe el vínculo entre persona y verdad) y pensamiento *solo espressivo*, esta incluyendo en ese segundo tipo al pensamiento que repudia y niega su propia raíz mítica, se trate de una mistificación ideológica o de una de-mistificación historicista. El pensamiento que se propone a sí mismo como pura razón, desmitificadora, se convierte con ello en, justamente, «acerbissima mitologia», *Zibaldone* [1842] (Leopardi 1999a:1261), o sea, en ideología.

(imaginación y sentimiento) queda vacía y absurda. Sin embargo, la naturaleza, según Leopardi, sí puede considerarse al margen de la razón; la razón está en el polo opuesto (es «nemica») pero es «posterior» a la «natura», depende de ella, recibe de ella su ser, es ontológicamente posterior a la naturaleza; es más, la razón no solo encuentra en la naturaleza su fundamento y el objeto de su existencia («soggetto della sua esistenza»), encuentra además en ella su «modo di essere». La idea de naturaleza se confunde aquí con la idea de totalidad, de *arché* en sentido griego, y en su sobreabundancia semántica y translógica, devora a su contrario²³⁶. El punto de vista que adopta aquí Leopardi no es, en este aspecto concreto, muy lejano al de Novalis, para el que la razón es apenas un sueño del sentimiento. Pero Leopardi no renuncia a la razón, la amplía, la pone en conexión con las demás facultades, la limita a su verdadero y escaso poder, la relaciona con la naturaleza, fuente primordial de la que deriva todo lo humano. Lleva a cabo, sin desviarse en el camino, el que había sido el programa del Romanticismo alemán: recuperar la razón moderna para la naturaleza. Porque el término «natura» tal como aparece en este texto, alude al originario fundamento de todo lo humano y de todo lo real. La naturaleza es el término pleno en la oposición naturaleza *versus* razón y esta última no puede substraerse a su contrario, negándolo, si quiere alcanzar su máximo logro posible. En esa ampliación de la limitada y polarizada razón ilustrada la filosofía alcanza su cúspide, cuando descubre su propia inutilidad.

Hemos reconocido una lógica paradójica en la estructura dialéctica arte *versus* naturaleza del *Tratado*, que reconocemos y vemos operante en la oposición razón *versus* naturaleza que puede leerse en estos últimos textos analizados, de 1821; una estructura en que en ambos casos, imaginación y

²³⁶ Un pensamiento en polémica con el punto de vista leopardiano podría objetar que solo gracias a la razón, posterior en el tiempo, pero ontológicamente anterior, podemos considerar a la naturaleza originaria y mítica, ajena al tiempo: según este pensamiento la naturaleza está dotada de una anterioridad temporal y lógica, pero no ontológica pues solo gracias a la razón podemos conocerla. Pero Leopardi objetaría que otras facultades del hombre, sentimiento e imaginación, que él relaciona más directamente con la naturaleza, gozan de un contacto directo con esta, y suponen, si no un conocimiento de ella, sí una experiencia real, que la razón no puede soñar. La razón es la punta de un iceberg, un sueño del sentimiento (Novalis), sentimiento e imaginación pueden prescindir de ella como de hecho lo han hecho muchas generaciones de hombres cuya experiencia de la naturaleza era puramente poética y mítica.

sentimiento conforman el aspecto más propio de la naturaleza, aunque el polo contrario, el de la razón y el arte, no pueden desvincularse de esta sin quedar despotenciados y reducidos al absurdo, por la ley de la unidad de los contrarios, quedando demostrado que el polo de la «natura», como el de la *physis*, tiene en sí el valor fundante, la anterioridad ontológica, respecto de la totalidad de la estructura. Los polos contrarios forman una identidad en la que el término pleno es el de «natura».

Debemos analizar ahora la última parte del bloque unitario que va de *Zibaldone* [1833] a *Zibaldone* [1860], y en el que hemos intercalado, a lo largo de su análisis, otros pensamientos esenciales, como *Zibaldone* [1650], un bloque de pensamientos que en diálogo con *Allemagne*, trata la cuestión de la unidad poesía-filosofía a través del tema del «colpo d'occhio». Se trata de nuevo de un largo texto²³⁷, en el que ese tema del «colpo d'occhio» muestra su relación con la idea de «naturaleza» tal y como emana del *Tratado*, como imaginación y sentimiento, y como punto de vista desde la elevación del genio.

El pensamiento comienza a modo de corolario de todo lo anterior. Leopardi pone en tela de juicio todos los esquemas de geografía e historia 'ideales' que Madame De Staël defiende en el capítulo V de su obra titulado «*Osservazioni generali sulla filosofia tedesca*». La baronesa, que ha asimilado muchas de las ideas que sobre filosofía de la historia se están desarrollando en el círculo de Jena (especialmente de los hermanos Schlegel y de Schelling), presenta la siguiente concepción: en primer lugar, divide la civilización en dos grupos, el de las «naciones germánicas» y el de las «naciones latinas». Las primeras están dotadas para la filosofía especulativa, las segundas para la filosofía experimental y para el derecho. Los romanos transmitieron a franceses, españoles e italianos el interés por la política y por todo lo práctico.

El principio que hace variar la marcha de la historia es el cristianismo que civiliza a los pueblos septentrionales y se manifiesta en el código de la caballería. Toda su teoría es coherente además con consideraciones acerca del clima: el frío invita a la especulación y a la espiritualización del amor. ¿Y Grecia, la cuna del pensamiento abstracto, verdadero origen de la filosofía? Así se despoja la escritora de este nimio problema, siendo su objetivo demostrar su

²³⁷ Apéndice n.º 3.

axioma de partida: la vinculación de la filosofía especulativa a las «naciones germánicas»:

Si potrebbe obiettare che i Greci avevano la stessa religione e lo stesso clima dei Romani, e pur si son dati più che qualunque altro popolo alla filosofia speculativa; ma non dobbiamo forse attribuire agl'Indiani alcuni dei sistemi intellettuali attribuiti ai Greci? La filosofia idealista di Pitagora e di Platone non si accorda affatto col paganesimo quale noi lo conosciamo; e le tradizioni storiche ci persuadono che, attraverso l'Egitto, i popoli del mezzogiorno europeo hanno ricevuto l'influsso dell'Oriente. La filosofia di Epicuro è la sola veramente originaria della Grecia (De Staël 1943: 439).

La conclusión de Madame De Staël puede servirnos de punto de partida para nuestro análisis, pues es a esta afirmación a la que, en definitiva, responde polémicamente, nuestro texto:

Qualunque sia il valore di queste cogetture, certo è che la spiritualità dell'anima e tutti i pensieri che ne derivano son stati facilmente adottati dalle nazioni del Nord, e i tedeschi si mostrarono sempre i più inclini alla filosofia contemplativa (De Staël 1943: 439).

Nuestro texto, como hemos dicho, comienza como un corolario de todo lo dicho por Leopardi en Zibaldone [1840], es decir, como un corolario de la afirmación de la necesidad de la imaginación al gran filósofo, al comprobar que las regiones meridionales, las más dotadas de imaginación, son también, al contrario de lo que afirma la De Staël, las que más han destacado en filosofía: «Le nazioni le più distinte in immaginazione [...] i popoli meridionali [...] si trovano sempre aver primeggiato nella filosofia, e massime nelle grandi scoperte che le appartengono» (Leopardi 1999a: 1265). Mientras que Madame De Staël quiere asimilar el mundo latino al espíritu práctico y mundano y restarle mérito a Grecia, que habría recibido su poder especulativo de Oriente, a través de Egipto y la India, estableciendo una estereotipada relación entre sur-paganismo-filosofía práctica, por un lado y norte-cristianismo-filosofía especulativa, por otro, Leopardi defiende la idea de que existe una línea de continuidad de Oriente a las regiones «temperate» del sur de Europa, que han

primado en filosofía y en metafísica; es más, los grandes de la filosofía provienen de los lindes orientales y meridionales del mundo:

Grecia, Egitto, India, poi Arabi, poi Italiani nel risorgimento. La profonda filosofia di Salomone e del figlio di Sirac, non era ella meridionale? L'Oriente non ha primeggiato in tutta l'antichità in ordine al pensiero, alla profondità, alle cognizioni le più metafisiche, alla morale ec.? Confucio non fu meridionale? Donde venne la filosofia tra' latini? dalla Grecia (Leopardi 1999a: 1265).

Estas palabras de Leopardi revelan su amplitud de miras, su superación de todo eurocentrismo, y de toda concepción del mundo grecolatino y judío como único posible origen de la cultura: porque a la vez que cita a Salomón y a Jesús de Sirach, autor del Eclesiástico (167 a.c), menciona a Confucio²³⁸. Pero además, negando así la idea de una afinidad ideal entre cristianismo y regiones septentrionales, Leopardi pone de relieve el origen griego de la filosofía y teología cristianas: «Fra i greci quante sottigliezze, quante astrazioni, quante sette, quante dispute, quanti scritti acutissimi in materie teologiche dal principio della Chiesa fino agli ultimi secoli della Grecia. Si può dir che la teologia Cristiana sia tutta greca» (Leopardi 1999a:1265); además del hecho de que el cristianismo debe, por decirlo así, a Grecia su aparato filosófico, y a Palestina, región también oriental, su origen espiritual: «E quell'opera profondissima del Cristianesimo donde venne? dalla Palestina» (Leopardi 1999a:1265). La parte septentrional adolece, en todos sus continentes, de filosofía, lo cual, dice Leopardi, polemizando con la baronesa, nos lleva a constatar la prioridad filosófica, metafísica y teológica de oriente y del Sur, sobre el norte y el oeste, y de la antigüedad sobre el medievo cristiano.

El auge filosófico de Alemania parece contradecir tales afirmaciones, al menos en lo que se refiere a la edad moderna; sin embargo Leopardi matiza el calibre de los descubrimientos germánicos en filosofía prosiguiendo la argumentación ya iniciada en las páginas anteriores. Los dos «siglos de oro» de la filosofía alemana le sirven a Leopardi para ejemplificar la práctica del «filosofo dimezzato» que carece de ese «colpo d'occhio» que solo la

²³⁸ Según el Catálogo de la Biblioteca paterna, aparece una *Morale* de Confucio, editada en Bologna, en 1822.

naturaleza, como imaginación y sentimiento, conceden.

El razonamiento leopardiano, en relación con la imaginación y el sentimiento propios de la «espiritualidad germánica» es complejo; en los alemanes estas facultades, por causa del clima, al que también Leopardi da una importancia esencial, se polarizan: así como les ocurre a los orientales por el excesivo calor, lo mismo les ocurre a los germánicos por el excesivo frío: el mismo efecto es producido por causas contrarias: «[...] questa estremità deriva in essi manifestamente da cagione contraria che negli orientali, il cui clima è lo stremo opposto del loro» (Leopardi 1999a: 1266). Sin embargo, mientras que la introversión imaginativa y sentimental de los orientales da lugar a un desarrollo natural e hipertrofiado de estas facultades, en el caso de los pueblos germánicos la introversión causada por el frío extremo da lugar a una imaginación y sentimiento que es «[...] tanto più falso e forzato e innaturale e debole per sè stesso, quanto apparisce più vivo ed estremo» (Leopardi 1999a: 1266). La falta de naturalidad de la imaginación y del sentimiento de los alemanes hace que su espíritu, —como lo aclara la citación que Leopardi hace de madame De Staël a continuación: De l'Allem. tom.1. 1. part. ch.9. 3.me édit. p.79) *est presque nul à la superficie, a besoin d'approfondir pour comprendre, ne saisit rien au vol*—; sea lento y pesado, incapaz de captar el sentido de las cosas 'al vuelo'. La expresión «saisir au vol» recuerda el modo de percepción del «colpo d'occhio», como modo de percepción intuitivo. Comenzamos a ver que es la contraposición entre las facultades más inmediatas e intuitivas (imaginación y sentimiento) frente a las más analíticas (intelecto y sensibilidad) lo que se está perfilando²³⁹.

²³⁹ Es necesario hacer aquí una reflexión general sobre la relación que se puede establecer entre la concepción de las facultades de Leopardi y la de la imaginación y las funciones de la conciencia en Jung. Para Jung la imaginación en cuanto *fantasma*, en cuanto «un complejo de representaciones que se distingue de otros complejos de representaciones porque a él no le corresponde ningún estado de cosas externo real [...] es desencadenada por una actitud expectante, intuitiva, [imaginación activa] o bien es una irrupción de contenidos inconscientes en la conciencia [imaginación pasiva]» (Jung 1971: 510). En ambos casos, esos contenidos se elevan «a la altura de la percepción, de la claridad y la visualización» (Jung 1971: 510), en el primer caso, gracias a la energía psíquica, una actitud dirigida a la percepción de los contenidos inconscientes; en el segundo, de un modo pasivo «sin que haya una actitud intuitiva antecedente o concomitante» (Jung 1971: 510). En este sentido, es decir la imaginación como

Leopardi pone de relieve que en los dos «siglos de oro» de la filosofía alemana, esta, pertrechada de «analisi», «discussioni», «esattezza», aplicada «alle meditazioni astratte», ha sido capaz únicamente de desarrollar, perfeccionar, sutlizar aspectos y verdades ya descubiertas, pero no de hacer ningún gran descubrimiento: la capacidad inventiva exige esa imaginación y sentimiento que el filósofo puramente analítico acalla. Y se trata, además, de un sentimiento ampliado por la sensación ya que «[...] *grandissima e principalissima parte della natura non si può conoscere senza sentirla, anzi, conoscerla non è che sentirla*» (Leopardi 1999a: 1267) y, como veremos, el cuerpo está implicado en el proceso de conocimiento. Estos descubrimientos

resultado de la actividad psíquica es sensorial, lo es en el *producto de sus realizaciones* que se plasman en imágenes ya sean visivas, auditivas, etc. Pero como actividad, como función, la imaginación para Jung «es sencillamente la expresión directa de la actividad vital psíquica, de la energía psíquica, que es dada a la consciencia solo en forma de imágenes o contenidos» (Jung 1971: 516). En cuanto actividad, la imaginación «es idéntica al decurso del proceso psico-energético» (Jung 1971: 516). Como expresión de la energía psíquica y de la actividad vital psíquica la imaginación puede aparecer en cada función de la consciencia (pensamiento, sentimiento, sensación e intuición) movilizándolas, creando símbolos. Las imágenes simbólicas son síntesis de los contenidos de las cuatro funciones. Ejemplo acabado de esta actividad de la imaginación es, precisamente, *L'infinito* donde la imaginación activa o en acto moviliza al pensamiento, al sentimiento, a la sensación y a la intuición. Todo ello coincide con el sistema junguiano según el cual la actividad de la imaginación puede desencadenarse por una intuición interna (sueños, visiones) o por una sensación derivada de los sentidos externos, a la que luego puede unirse la actividad de las funciones mediatas: el pensamiento (con el juicio verdad-falso); el sentimiento (con la reflexión me agrada-no me agrada). Si bien Leopardi no distingue explícitamente el sistema junguiano de las cuatro funciones de la consciencia, en realidad sí lo hace implícitamente. Sitúa en el mismo plano discursivo imaginación y sentimiento, pero también eleva a la imaginación, como he demostrado, a capacidad de concebir grandes ideas, algo que implica a la función de la intuición como factor desencadenante y en la que luego confluyen, el sentimiento, la sensación, con sus imágenes y reacciones incluso «corporales», de las que habla también Leopardi. Leopardi al igual que Jung, considera totalmente unido el dinamismo de la imaginación a la función de la intuición. Por decirlo desde la temática de *L'infinito*, la imaginación reúne sentimiento (*caro immaginar, il cuor non si spaura*), sensación (*quest'ermo colle e questa siepe, il vento odo stormir fra queste piante, naufragar m'è dolce*) pensamiento (*sedendo, mirando, pensier mio; io vo comparando*) e intuición (*dell'ultimo orizzonte, interminati spazi, profondissima quiete; questo infinito silenzio, mi sovvien l'eterno, le passate stagioni, la presente e viva e il suon di lei*). Leopardi como Jung aspiran al hombre completo, otorgando a la imaginación un papel central en la armonización de las facultades.

de la filosofía alemana consisten, más que en verdades positivas, en desmentidos de los errores que como creencias rigen la vida humana, según esa concepción negativa del conocimiento que Leopardi, partiendo del ‘dicho’ de Bayle (Rigoni 2010), desarrolla: «[...] la scoperta delle verità non è ordinariamente altro che la riconoscenza degli errori» (Leopardi 1999a:1267). La figura del filósofo analítico y exacto se inspira no poco, en la del academicismo del *Tratado*, que normativiza lo que el genio desordenado y ‘natural’ ha creado, pero que es incapaz de crear nada nuevo²⁴⁰. En este sentido, la caracterización del «colpo d’occhio» que según nuestra tesis es en este texto reminiscencia de la naturaleza luminosa y creadora del genio, como emana del *Tratado*, debe permitirnos demostrar nuestra afirmación.

Así como en el arte y en la poesía unos abren camino y otros los ‘institucionalizan’, del mismo modo, en filosofía, unos descubren, en el sentido etimológico del verbo des-cubrir —retirar el velo que cubre la realidad—, tiran de la capa de creencias, de mitos, reconocen el «sistema del bello», y en ese reconocimiento de los errores vitales, conocen los secretos que la naturaleza esconde celosamente. Después, aquello que ha sido captado con el concurso de la imaginación y el sentimiento, es organizado, desarrollado y definido en sus pormenores, por la razón analítica y exacta.

El tema de la filosofía alemana representa a la razón analítica para Leopardi, según la idea que se forja de ella en gran parte a través de

²⁴⁰ La oposición entre la genialidad y el academicismo, se desarrolla en el *Tratado*, por ejemplo en la comparación entre Demóstenes y Hipérides; de este último se dice que es «como el vencedor del pentatlón, se coloca siempre en segundo lugar: aspirando constantemente al primer premio, queda siempre por debajo de los otros atletas profesionales, pero vence siempre a los aficionados» (Anónimo 1977: 173); mientras que Demóstenes «[...] tan pronto “inicia el tema”, patentiza ya la calidad del genio, en su forma más consumada: sublime intensidad, emoción viva, abundancia, agudeza, rapidez cuando el tema lo exige, y una vehemencia y una fuerza oratoria inasequibles a los demás; dado pues, repito, que Demóstenes se ha embebido enteramente de todos esos dones maravillosos, auténtico regalo de los dioses —impropio fuera llamarlos humanos—, gracias a esas hermosas cualidades consigue superar a todos los oradores, aun a despecho de las que le faltan y, cual si fuera un rayo, aniquila y deslumbra con su resplandor a todos los oradores que en el mundo han sido» (Anónimo 1977: 177). Como hemos reiterado más veces, se manifiesta aquí la perfección técnica frente a la genialidad; aun con defectos, la práctica y el estudio, frente a la inmediatez natural del genio.

*Allemagne*²⁴¹; la figura del genio, que en filosofía como en poesía hace verdaderos descubrimientos, es la que representa en cambio el tema del «colpo d'occhio».

Extraigamos los rasgos caracterizadores de ambos temas. Por un lado de la filosofía alemana [i tedeschi]: «hanno certo sviluppato delle verità non poche, scoperte da altri; hanno recato chiarezza a molte cose oscure; hanno trovato non piccole e non poche verità secondarie; hanno insomma giovato sommamente ai progressi della metafisica, e delle scienze esatte materiali o no; [...]» (Leopardi 1999a: 1266); el «[...] colpo d'occhio de' tedeschi nelle stesse materie astratte non è mai sicuro, benchè sia liberissimo [...]» (Leopardi 1999a: 1267); están dotados en la «minuta e squisita analisi»; son «ottimi per mettere in tutto il loro giorno, estendere, ripulire, perfezionare, applicare ec. le verità già scoperte [...]» (Leopardi 1999a: 1267). La imaginación así como el sentimiento de los alemanes es «poco naturale, poco propria loro, ed in certo modo artefatta e fattizia, e quindi falsa benchè vivissima», tanto la una como el otro les hace «[...] travedere e sognare»; el espíritu de los alemanes es el de la exactitud, esta «costituisce lo spirito de' tedeschi» (Leopardi 1999a: 1267).

Cuando un alemán «[...] vuole speculare e parlare in grande, architettare da se stesso un gran sistema, fare una grande innovazione in filosofia, o in qualche parte speciale di essa, ardisco dire ch'egli ordinariamente delira» (Leopardi 1999a: 1267); «I tedeschi si strisciano sempre intorno e appiedi alla verità; di rado l'afferrano con mano robusta» (Leopardi 1999a: 1268).

Por el otro, el «colpo d'occhio» consiste en echar «[...] sul gran sistema delle cose un'occhiata *omnipotente* [...]» que revela «[...] un grande e veramente fecondo segreto della natura, o un grande ed universale errore [...]» (Leopardi 1999a: 1266); «tale [...] non può essere senza gran forza d'immaginare, di sentire, e senza una naturale padronanza della natura, che non hanno se non le grand'anime» (Leopardi 1999a:1267); descubre «[...] un gran punto della natura; il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina» (Leopardi 1999a:1267); encuentra de por sí «[...] nuove e grandi verità [...] può veder molti [...] grandi rapporti» (Leopardi 1999a:1267); la imaginación (así como el sentimiento) propios del

²⁴¹ Es excepcional, en este sentido, el ensayo de Antimo Negri (1971).

«colpo d'occhio [...] ha quella spontanea corrispondenza ed armonia colla natura che è propria delle immaginazioni derivanti e fabbricate dalla stessa natura» (Leopardi 1999a:1267); «[...] scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti» (Leopardi 1999a:1268); el «colpo d'occhio» es la facultad del conocimiento de las relaciones, «parte principale della filosofia», que depende de una «[...] padronanza sulla natura, una padronanza ch'essa stessa vi dia, sollevandovi sopra di se, una forza di colpo d'occhio, tutte le quali cose non possono stare e non derivano, se non dall'immaginazione e da ciò che si chiama genio in tutta l'estensione del termine» (Leopardi 1999a:1268).

Con ello se han dibujado los dos hemisferios²⁴² de la capacidad mental del filósofo: parte principal de la filosofía es el ver las relaciones, parte secundaria pero también esencial («una gran parte dell'opera del filosofo») es desarrollar analíticamente las partes. La facultad del «colpo d'occhio» hace referencia al pensamiento global que concibe en la instantaneidad un vasto conjunto de relaciones; la facultad analítica y exacta, hace referencia al pensamiento analítico que requiere la sucesión temporal para desplegarse lógicamente. El «*colpo d'occhio*» es apto para ver en sincronía; el espíritu analítico para deducir en diacronía; el primero es visionario, intuitivo y rápido, el segundo lento y progresivo; el primero mira a la totalidad y a las relaciones de las partes, el segundo a la partes, y separadamente; el primero está en contacto directo con la imaginación y el sentimiento, el segundo los acalla,

²⁴² Utilizamos esta palabra adueñándonos de los descubrimientos que la ciencia del cerebro ha hecho en la segunda mitad del siglo XX. La intuición de Leopardi, que muchos otros tuvieron, de la existencia de dos modos diferentes de aprehensión de la realidad, uno analítico y lógico, otro global y sintético, se ha visto verificada en el estudio de los dos hemisferios cerebrales, sedes de los dos tipos de pensamiento que conforman la psique humana. El hemisferio izquierdo, sede de la lógica, la matemática y el lenguaje, de la diacronía (percepción sucesiva del tiempo) domina en nuestra cultura sobre el derecho, sede de la imagen y los sentidos en general, las artes plásticas, la música y la sincronía (percepción instantánea del tiempo). El aprendizaje en las escuelas prioriza las destrezas del hemisferio izquierdo, y deja poco menos que sin desarrollar las del derecho. La conexión entre los hemisferios es también un tema que Leopardi considera, desde su perspectiva, y que será fundamental en estas investigaciones, que identifican en el *callosum*, el reflejo fisiológico de la posibilidad de una colaboración de los distintos modos de aprehensión de la realidad.

pues estos interfieren en la reflexión; el primero se mueve a sus anchas entre imágenes y metáforas y es propio de las artes plásticas poéticas y musicales, el segundo de las ciencias lógicas y matemáticas. ¿Cómo se ponen en relación entre sí ambos hemisferios mentales, el «colpo d'occhio» y el espíritu analítico? ¿Qué ocurre cuando el espíritu analítico, identificado aquí con la filosofía alemana, pretende construir un sistema de la naturaleza sin el concurso del pensamiento globalizador, es decir, sin el «colpo d'occhio»? Por un lado, conocer es relacionar y ello solo puede hacerse desde la distancia que otorga la imaginación y el sentimiento, el punto de vista globalizante al que se accede solo a través de la imaginación y el sentimiento que permite ver las cosas en su conjunto y en sus varias relaciones. El mero análisis, desvinculado de imaginación y sentimiento, carece de los órganos esenciales para conocer la naturaleza:

Essi errano anche bene spesso, malgrado il più fino ragionamento, come chi analizza senza intimamente sentire, nè quindi perfettamente conoscere, giacchè grandissima e principalissima parte della natura non si può conoscere senza sentirla, anzi conoscerla non è che sentirla (Leopardi 1999a: 1267).

Entre las relaciones que el filósofo debe establecer está también la relación entre sus propias facultades, algo que el filósofo unilateralmente analítico elude. El análisis limita su poder al de las partes; el método analítico consiste en componer un todo a partir de las partes consideradas por separado: «delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto» (Leopardi 1999a: 1267-1268). «La esattezza [carácter de los alemanes y del pensamiento analítico en general] è buona per le parti, non per il tutto [...] o non è buona o non basta alle grandi scoperte» (Leopardi 1999a:1267). Para poder ver «il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina» (Leopardi 1999a:1267) es necesaria esa clase de mirada, de contemplación, que ya en el *Tratado* hemos visto caracterizarse de un modo muy similar a como aquí se hace. En el *Tratado sobre lo sublime* de Pseudo-Longino —parafraseamos nuestras conclusiones del primer capítulo— es la propia naturaleza la que ensalza al hombre sobre sí misma, y lo coloca en una altura moral y física a través de

imaginación y sentimiento, posibilitando que este contemple la naturaleza, de la que forma parte: la suya es una mirada instantánea, intuitiva y omniabarcante que se beneficia de una armonía y conexión que, a través de las facultades naturales, guarda con la naturaleza. En cierto sentido, es la propia naturaleza la que a través del genio se hace consciente a sí misma. Esta concepción, derivada del *Tratado*, se encuentra profundizada y tematizada, a nuestro modo de ver, en la idea de «colpo d'occhio» de Leopardi. El «colpo d'occhio» consiste en una «padronanza della natura», un dominio «[...] ch'essa stessa vi dia sollevandovi sopra di sé» (Leopardi 1999a: 1268): es decir, la naturaleza, en virtud de su propia identidad con la imaginación y el sentimiento, confiere al poeta-filósofo la capacidad de elevarse sobre ella misma, para que aquel pueda contemplarla.

La elevación confiere la «forza di colpo d'occhio» (Leopardi 1999a:1268). Todo el proceso deriva de la imaginación como fuente primordial del genio: «tutte le quali cose non possono stare e non derivano, se non dall'immaginazione e da ciò che si chiama genio in tutta l'estensione del termine» (Leopardi 1999a:1268).

La imaginación, entendida en sentido longiniano (pero también el sentimiento), directa manifestación de la misma naturaleza, fuente primordial de lo sublime, «[...] ha quella spontanea corrispondenza ed armonia colla natura che è propria delle immaginazioni derivanti e fabbricate dalla stessa natura» (Leopardi 1999a:1267).

El carácter de instantaneidad de una imagen que recoge en sí, en gracia de las facultades naturales del genio, todo un vasto panorama de relaciones, a la vez que la clave que une el sistema, queda, por tanto, recogido en la metáfora del «colpo d'occhio», a la que Leopardi asocia otras dos sugestivas imágenes para figurativizar su pensamiento: la del laberinto y la del «lampo improvviso». En cuanto a la imagen del laberinto, los filósofos alemanes, es decir, el filósofo solo analítico, siguen a la verdad «[...] indefessamente per tutti gli andirivieni di questo laberinto della natura» (Leopardi 1999a:1268), mientras que en la descripción del genio, capaz de ver el complejo del laberinto, confluyen uno a uno los rasgos del poeta sublime longiniano, incluida la metáfora física de la elevación: «[...] l'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza, scorge

d'un'occhiata tutto il laberinto» (Leopardi 1999a: 1268). Entusiasmo platónico, imaginación y *pathos*, grandes ilusiones, son los atributos de la naturaleza entendida como es entendida en el *Tratado*; la «eminenza» desde la que el poeta-filósofo contempla, coincide con la medida cósmica, con la distancia universal del *Tratado*, es decir, con el punto de vista que confiere una «elevación», en esa compleja metáfora que engarza y aúna lo espiritual y lo espacial. En el desarrollo de la metáfora los dos caracteres de esta forma de aprehensión vinculada a la naturaleza, la instantaneidad y la elevación (que se refieren, respectivamente, a la vastedad del campo de visión en una simultaneidad temporal), se marcan a través de distintos elementos textuales.

En cuanto a la instantaneidad: «scorge d'un occhiata» la verdad «fuggente»; «quante grandi illusioni concepite in un momento». Entre los elementos que sirven para ilustrar el rasgo fundamental de la instantaneidad encontramos la segunda imagen a que hacíamos alusión y que nos interesa especialmente: la imagen del «lampo improvviso», que hemos visto aparecer más veces en la escritura del Pseudo-Longino: «[...] rivelano all'uomo, come per un lampo improvviso» (Leopardi 1999a:1269). Esta figura, sobre la que volveremos, muestra aquí su lado longiniano, como instantánea y envolvente percepción, simultáneo fogonazo de la conciencia. Marcan la idea de la elevación los siguiente rasgos: «situato su di una *eminenza*»; «esaltamento»; «sublimi verità»; «*altissime verità*»; elementos que se yuxtaponen con la reiteración del semema «grande», otro atributo de lo sublime: «*grandissime verità*», «grande *illusione*» (Leopardi 1999a:1268-1269).

Esta asimilación de la sintomática de lo sublime a la percepción de grandes verdades, por parte del «vero poeta lirico », la realiza Leopardi introduciendo el tema de la «illusione»: «Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle *illusioni*, e in forza di *grandi illusioni*; e l'uomo non le riceve se non in grazia di queste, e come riceverebbe una grande *illusione*! Quante grandi *illusioni* concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste [...]» (La cursiva es nuestra) (Leopardi 1999a:1268-1269). La convivencia en *illusione* del doble sentido del término, es decir, como íntima persuasión de quien lo siente pero a la vez como dato de la mente meramente subjetivo y difícilmente comunicable, es la que permite la

asimilación de «grandi illusioni» y «grandi verità», según la lógica de la paradoja que rige el pensamiento leopardiano. El «esaltamento», por otra parte, que acompaña a esta capacidad del genio, filosófico o poético, puede ser fruto tanto del «entusiasmo» como de la «disperazione»; y así era en nuestro *Tratado*, solo que cierta exégesis y la propia tonalidad emocional del mismo han privilegiado el aspecto entusiástico, sombreando el de la desesperación. Nótese también que el ‘cuerpo’, es decir, la función sensorial, tiene un papel fundamental, subrayando con ello Leopardi la unión en la naturaleza de cuerpo y psique, una naturaleza, entendida no solo como imaginación y sentimiento, sino también, como no podía ser de otra manera, como conjunto de sensaciones manifestadas y percibidas en el cuerpo: «l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubbriachezza?» (Leopardi 1999a:1269). Hay una irresistibilidad en la experiencia de estas verdades- ilusiones, que como las imágenes sublimes del *Tratado* dan «abundante pábulo a la meditación» y «dejan una huella imborrable» (Anónimo 1977:89)²⁴³, y que acontecen casi como por gracia de la naturaleza: «l'uomo non le riceve [las verdades] se non in grazia di queste [le illusioni]» (Leopardi 1999a:1268). En resumen, la cuestión fundamental que hemos querido resaltar a partir del análisis de este texto es que Leopardi, a través de sus reflexiones en torno al «colpo d'occhio» y en torno a las diferencias entre el filósofo analítico y el filósofo poeta, afirma que la «naturaleza», subyacente a toda una red de temas relacionados con lo sublime y con lo poético se manifiesta como imaginación y sentimiento, exaltación, ya sea como desesperación o entusiasmo, ilusiones, manía platónica («pazzo fuoco»), desorden natural y éxtasis corporal, y todo ello marcado por los rasgos de la elevación y de la instantaneidad, que caracterizan al «colpo d'occhio», a la mirada de lo sublime, de acuerdo con nuestro *Tratado*. La naturaleza así entendida es esencial tanto al poeta como al filósofo, en los grandes descubrimientos o en los hallazgos que preconizan los grandes avances de la humanidad (donde la palabra avance ha de entenderse como evolución no

²⁴³ Lo realmente sublime da abundante pábulo a la meditación, las sensaciones que despierta resultan difíciles, qué digo, imposibles de resistir, y dejan en el recuerdo una huella profunda e imborrable (Anónimo 1977: 89).

como progreso).

Termina Leopardi exponiendo ejemplos históricos que apoyan su tesis.

Los filósofos alemanes, que como ya vimos, o construyen sus sistemas a partir de verdades racionales segregadas, yendo de lo particular a lo universal, creando delirios (como eso que Leopardi llama «romanzo del romanticismo»), o se limitan a desarrollar el mapa de lo que otros han visto.

Especialmente vistoso es el ejemplo de Copérnico, al que Leopardi considera germánico, de índole nórdica (aunque era polaco), que se limitó a demostrar racionalmente lo que ya Aristarco de Samos y el Cardenal de Cusa, habían afirmado intuitivamente. Entre los que han «veramente mutato faccia alla filosofia», abundan los ingleses a los que se considera de índole afín a las regiones meridionales: «gli inglesi per indole aspettano piuttosto al mezzodì» (Leopardi 1999a:1266): «Cartesio, Galileo, Newton, Locke», filósofos que han descubierto grandes errores, o visto, en concurso con la imaginación y el sentimiento, grandes verdades, o ilusiones precursoras de grandes verdades.

Las conclusiones de todas estas reflexiones en relación con la dialéctica naturaleza *versus* razón son coherentes con el tipo de pensamiento paradójico que hemos visto más veces actuar en Leopardi. Los dos polos, como decíamos, no pueden ser separados totalmente:

Da tutto ciò deducete 1. l'impotenza, e la contraddizione che involve in se, ed introduce nell'uomo, e nell'ordine delle cose umane, la ragione, la quale per far grandi effetti e decisi progressi ha bisogno di quelle stesse disposizioni naturali ch'ella distrugge o n'è distrutta, l'immaginazione e il sentimento. Facoltà generalmente e naturalmente parlando incompatibili con lei, massime dovendo esser questa e quelle in grado sommo (Leopardi 1999a:1270)

La razón necesita, paradójicamente, a la naturaleza. Necesita aquellas mismas facultades que tiende a destruir y que tienden a destruirla. El filósofo necesita imaginación y sentimiento, «colpo d'occhio», para poder contemplar la naturaleza, para avanzar en el conocimiento, y las necesita en sumo grado. El conocimiento, fin de la razón, no es el fin que persigue el modo de ser de la naturaleza que, al contrario, puede pasar sin este y sin aquella. Imaginación y sentimiento, facultades naturales, pueden prescindir de la razón:

Vedete quanto sieno naturali i grandi progressi della ragione, quanto la natura gli abbia favoriti nel fabbricar l'uomo, quanto sia facile e naturale il conseguimento della pretesa perfezione umana. Laddove l'immaginazione e il sentimento non hanno alcun bisogno della ragione. E siccome, sebben questa e quelle sieno qualità naturali, nondimeno quelle si ponno considerar come più proprie della natura, più generali, più perfetti modelli di essa, meglio armonizzanti con lei, più singolarmente proprie dell'uomo e delle nazioni e de' tempi naturali, de' fanciulli ec. così vedete la gran superiorità della natura sulla ragione, e su tutto ciò che l'uomo si procura, si fabbrica, si perfeziona da se stesso e col tempo (Leopardi 1999a:1270).

Razón, sentimiento e imaginación, todas la facultades derivan de la naturaleza, pero la primera surge en contradicción con los fines de las otras facultades más directamente conectadas a su matriz natural, «più proprie della natura». Imaginación y sentimiento son más perfectos modelos de la naturaleza; facultades mejor armonizadas con ella que la razón y más singularmente propias del hombre y de las naciones y de los tiempos naturales, así como del ámbito «de' fanciulli». En definitiva, la razón surge de la naturaleza para constituirse en su contrario, recibiendo de ella toda su fuerza que no es nada en relación con el polo pleno, luminoso, fundante de aquella naturaleza, terminando siempre por triunfar «ciò che deriva da copia di vita» sobre «ciò che nasce da scarsezza», así como la sutileza del espíritu del norte que nace del frío extremo, es vencido por la sutileza de Oriente, nacida del exceso de calor y de la sobreabundancia de vida.

Pero es en la *Operetta morale* titulada *Il Parini, ovvero della gloria* de 1824 donde el argumento alcanza su exposición más literaria además de sintética, perdiendo, eso sí, la frescura de la escritura del Zibaldone, más viva y espontánea. Aunque toda la *Operetta* tiene una relación clara con el *Tratado*, empezando por el hecho de que su protagonista fue uno de los más grandes greicistas y comentadores-meditadores del *Tratado* y debido, además, a las ideas, —nos atrevemos a decir, «hermenéuticas»—, que en ella se desarrollan en sintonía con aquel²⁴⁴.

²⁴⁴ Parini estudió y meditó la obra en original griego y como fruto de ello escribió sus ideas de poética en 1752, en la obra titulada *De' principi generali e particolari delle belle lettere applicati*

alle belle arti. En la *Operetta* leopardiana Parini representa al hombre magnánimo che «all'eccellenza nelle lettere [arte] congiunse la profondità dei pensieri [naturaleza]», que advierte a su joven discípulo dotado «d'indole e ardore incredibile ai buoni studi e di aspettazione meravigliosa» (Leopardi 2000: 84) de los obstáculos y penas que en general trae consigo la carrera de las letras. La idea típica de la Antigüedad que prioriza la acción sobre la escritura (figurada en la estatua de Telesilla) se matiza con otra proveniente del Tratado que hemos analizado en profundidad: la de la unidad que subyace a excelencia literaria y moral: «[...] pues es absolutamente imposible que una persona que ha consagrado, durante toda su vida, sus ideas y cuidados a temas mezquinos y serviles, pueda engendrar un pensamiento que suscite la admiración y merezca el aplauso unánime de la posteridad. Y, al contrario, son nobles, lógicamente, los acentos de quienes atesoran en su espíritu ideas elevadas» (Anónimo 1977: 95). Del mismo modo en la *Operetta* se dice: «Nè sono propriamente atti a scriverne [cose grandi] quelli che non hanno disposizione e virtù di farne [grandi azioni]» (Leopardi 2000:85). En el Capítulo III se desarrollan esas ideas que hemos llamado hermenéuticas y que siguen el hilo de los razonamientos del Tratado: Leopardi pone de relieve, haciendo gala de una fineza hermenéutica comparable a la de los futuros teóricos de la interpretación, que los hombres juzgan los escritos más por el efecto que hacen «in sè proprio» (a partir del efecto que hacen sobre sí) que «in loro stessi» (que en sí mismos) (Leopardi 2000. 90-91). De ahí que los hombres menos dotados por la naturaleza, juzguen también peor: «Di qui nasce che gli uomini naturalmente tardi e freddi di cuore e d'immaginazione, ancorchè dotati di buon discorso, di molto acume d'ingegno, e di dottrina non mediocre, sono quasi al tutto inabili a sentenziare convenientemente sopra tali scritti; non potendo in parte alcuna inmedesimare l'animo proprio con quello dello scrittore; e ordinariamente dentro di se li disprezzano; perchè leggendoli e conoscendoli ancora per famosissimi, non iscuoprono la causa della loro fama; come quelli a cui non perviene da lettura tale alcun moto, alcun'immagine, e quindi alcun diletto notabile» (Leopardi 2000:91). Por otra parte, aquellos que están dotados por la naturaleza de imaginación y sentimiento, son descritos como individuos sometidos frecuentemente a ataques de melancolía, que no son, según el estereotipo saturnal, sino el otro lado de una naturaleza superior: «Ora, a quegli stessi che da natura sono disposti e pronti a ricevere e a rinnovellare in se qualunque immagine o affetto saputo acconciamente esprimere dagli scrittori, intervengono moltissimi tempi di freddezza, noncuranza, languidezza d'animo, impenetrabilità, e disposizione tale, che, mentre dura, li rende o conformi o simili agli altri detti dianzi [...]» (Leopardi 2000:91); por lo que el buen juicio es cosa rara, y aún más en la edad moderna. La conexión entre lector y autor, que posibilita el sentido, era uno de los temas de nuestro *Tratado* («En consecuencia, cuando un hombre de fina sensibilidad y versado en literatura escucha repetidamente un pasaje que no despierta en su alma nobles emociones, que no sugiere al espíritu materia de meditación que sobrepase lo meramente percibido; cuando, tras un atento examen, la reflexión decae hasta desfallecer, en tal caso no puede tratarse de auténtica grandeza si su efecto no trasciende la simple percepción de este pasaje. Lo realmente sublime da abundante pábulo a la meditación, las sensaciones que despierta resultan difíciles, qué digo, imposibles de resistir, y

En los capítulos VII y VIII²⁴⁵, aparecen los núcleos temáticos esenciales que alrededor de la relación poesía-filosofía, naturaleza-razón, enlazan, como afirma nuestra tesis, con la idea de naturaleza que, elaborada partiendo de las primeras lecturas juveniles, deriva en una nunca acabada meditación, en gran parte, de nuestro *Tratado*.

Comencemos analizando brevemente el capítulo VII. Lo primero que debemos decir es que en este texto se vuelven a tratar los argumentos ya tocados en el bloque anteriormente analizado de *Zibaldone* [1832-60], pero aquí la perspectiva desde la que se abordan tales temas es 'hermenéutica', en el sentido de que se mira al valor de la obra de arte en función de su interpretación y recepción, y a la capacidad del lector de reconocer o no, de apreciar o menospreciar lo que el libro es. El contexto de la argumentación es el siguiente: habiendo terminado Parini de exponer a su discípulo las dificultades que un buen libro de bellas letras (sea de poesía o de elocuencia, y he aquí otro guiño al contexto del *Tratado*) encuentra en su camino para ser reconocido como tal, y habiéndole advertido de la contingencia del proceso que puede llevar o no a la merecida gloria, se dispone ahora a hacer lo mismo con referencia a las obras de filosofía.

La teoría del «filósofo dimezzato» (expresión que Leopardi usaba en *Zibaldone* [1833]), del filósofo que carece de la «intima persuasione», como decía Madame De Stäel, por carecer de una «esperienza della verità», ya que conocer es sentir, se desarrolla aquí desde el punto de vista no del creador sino del receptor, entendido románticamente como un recreador de la obra.

El hombre que no tiene una fina sensibilidad, que no «partecipa

dejan en el recuerdo una huella profunda e imborrable» (Anónimo 1977: 89), que aquí se profundiza, relativizando el supuesto valor objetivo de cada interpretación que queda así sometida a las circunstancias vitales del intérprete. Más allá de esta relativización, la descripción de la lectura del lector ideal que es capaz de «rinnovellare immagini e affetti», repite los esquemas de la sintomática de lo sublime incluyendo el éxtasis, la rapidez: «Per lo contrario, trovansi gli animi alcune volte, per una o per altra cagione, in istato di mobilità, senso, vigore, e caldezza tale. O totalmente aperti e preparati, che seguono ogni menomo impulso della lettura, sentono vivamente ogni leggero tocco, e coll'occasione di ciò che leggono, creano in sè mille moti e mille immaginazioni, errando talora in un delirio dolcissimo, e quasi rapiti fuori di se» (Leopardi 2000: 92)

²⁴⁵ Que reproducimos en el Apéndice n.º 4.

dell'immaginativa e delle facoltà del cuore» (Leopardi 2000: 101), que, por tanto, carece de una naturaleza conforme o afín a la poesía, no puede captar con facilidad y, por tanto, juzgar con acierto y sutileza «i moti e le immagini» (Leopardi 2000: 101). Del mismo modo, hay un «sensorio», un modo de aprehensión global, un «*colpo d'occhio*» para el filósofo, aquí llamado «occhio interiore dell'intelletto» (Leopardi 2000:102), que no consiste en la operación analítica sino en «contemplare con la mente in un tratto molti particolari, in modo di trarre un generale» (Leopardi 2000: 102), en definitiva un impulso de síntesis intuitiva y global de la realidad. Un modo que sea capaz de «imitare e reiterare con la mente propria le operazioni fatte» y «provare le impressioni provate da quella [la mente] del filosofo» (Leopardi 2000: 102), todo lo cual requiere el uso de la imaginación y del sentimiento. No se trata ya simplemente de entender los conceptos con el intelecto; es necesaria «una esperienza della verità e probabilità loro» (Leopardi 2000:102), por lo que el texto filosófico se debe vivir como una experiencia global de pensamiento y solo a través de esa experiencia puede alcanzarse un juicio fundado.

El terreno común del poeta y del filósofo, sin que ello confunda la actividad de ambos, reside en la necesidad en ambos de poner en relación el «vero» entendido como realidad efectiva, con la «verità» entendida como correspondencia del pensamiento con ese «vero»:

[...] è comune al poeta e al filosofo l'internarsi nel profondo degli animi umani, e trarre in luce le loro intime qualità e varietà, gli andamenti, i moti e i successi occulti, le cause e gli effetti dell'une e degli altri: nelle quali cose, quelli che non sono atti a sentire in se la corrispondenza de' pensieri poetici al vero, non sentono anche, e non conoscono, quella dei filosofici (Leopardi 2000: 102).

Solo el poeta que siente, vive y experimenta en sí la correspondencia de los pensamientos poéticos con el «vero» puede conocer (donde conocer es sentir) la correspondencia de sus ideas filosóficas con el «vero». Grandes obras filosóficas se juzgan oscuras por causa de la «profondità e novità dei sentimenti» y por la «imbecillità di mente» (Leopardi 2000: 103) de aquellos que carecen de la capacidad de reproducir, recrear y revivir en su propia experiencia sentimental e imaginativa lo que el poeta- filósofo expresa.

El capítulo VIII²⁴⁶ comienza con un nuevo ejemplo de la metáfora espacial de la elevación: «salissi col sapere e colla meditazione a tanta altezza» (Leopardi 2000:103). En coherencia con la relación «filósofo dimezzato»-«colpo d'occhio» que hemos visto anteriormente en el *Zibaldone*, se desarrolla aquí una teoría sobre la relación que se establece entre el genio descubridor de grandes verdades o desenmascarador de grandes errores y el avance del saber a partir del *statu quo* de las opiniones científicas de una época.

Cuando el filósofo dotado de «colpo d'occhio» descubre alguna «principalissima verità, non solo stata prima incognita in ogni tempo, ma rimota al tutto dall'espettazione degli uomini, e al tutto diversa o contraria alle opinioni presenti, anco dei saggi» (Leopardi 2000: 103), esta encuentra grandes dificultades para su difusión, incluso cuando está acompañada de una demostración «geometrica» (analítica), y una resistencia feroz por parte del 'código' de saber socialmente aceptado. Se requiere «assuefazione» para creer en la nueva verdad, que pierda su halo de extrañeza primero para «l'orecchio» y luego para el «pensiero». Leopardi pone de relieve cómo el común de los hombres cree en las verdades de las ciencias por «consuetudine» como se cree en un código social: «[...] credendo generalmente per assuefazione, non per certezza di prove concepita nell'animo» (Leopardi 2000: 104); la verdad nueva solo puede aceptarse inmediatamente si se presenta como experiencia sensible, «salvo che non cada sotto i sensi» (Leopardi 2000:106), de otro modo es combatida, vilipendiada y rechazada, por la misma sociedad que, evolucionando a lo largo del tiempo, y encontrando las condiciones y los ingenios mediocres capaces de dar orden y de sistematizar lo vislumbrado por otros, terminara aceptando por fin, esa verdad como descubrimiento propio del lento y seguro proceder de la ciencia. Sin que esto sea óbice para la nueva verdad dogmatizada e institucionalizada vuelva a ser contradicha por un nuevo genio, no menor que el anterior. Cuanto mayor es la importancia y novedad, mayor es la resistencia. El término «verità inaudite», referido a estas verdades que el genio visiona y la sociedad no acepta sino pasados los siglos, nos interesa enormemente: lo inaudito, lo insólito, lo extraordinario, son atributos de

²⁴⁶ Apéndice n.º 4.

lo sublime.

El gran conocimiento de la historia de la astronomía que ocupó la infancia y adolescencia de Leopardi, no solo en las obras específicamente astronómicas, como la *Dissertazione sopra l'astronomia* (1811) y la *Storia dell'astronomia* (1813), sino también en otras como el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), donde abunda el argumento astronómico, en su aspecto científico y poético, brindó en nuestro autor el campo perfecto para la constatación de esta relativización del statu quo científico de cada época, siempre abierto a grandes revoluciones que parecen no dejar nada en pie: algunas veces propiciadas por un cambio en la consideración de las cosas, como en el paso del geocentrismo al heliocentrismo; otras, por la efectiva irrupción de una realidad antes desconocida, como en el descubrimiento de América que provocó una verdadera crisis en la concepción católica de la realidad, trastocando el etnocentrismo europeo. Leopardi no conoció otros ejemplos de revolución científica, y en concreto astrofísica, como el que ha supuesto en el pasado siglo el paso de la concepción de espacio absoluto de Newton a la teoría de la relatividad de Einstein, o la concepción cuántica de la materia que rompe los esquemas de la física molecular, pero su teoría, como se ha puesto de relieve (Biancu 2005), adelantándose al pensamiento de Kuhn, reconoce y defiende la estructura abierta y perennemente confutable del saber científico y sus consecuencias epistemológicas.

Más allá de estas consideraciones, nos interesa, a nuestros efectos, la dialéctica «ingegni supremi»-«ingegni mediocri» que surge en estas páginas (homóloga a la oposición entre «colpo d'occhio»-«filosofi tedeschi», ya estudiada) relacionada con la dialéctica más general entre *physis* y *techné*, que subyace al *Tratado*, donde el primer término de todas estas parejas de contrarios se identifica con la idea de naturaleza que perseguimos en nuestra investigación.

Por un lado «gli spiriti sommi e singolari che si danno alla speculazione di quest'universo sensibile all'uomo o intelligibile, ed al rintracciamento del vero, camminano, anzi talora corrono, velocemente, e quasi senza misura alcuna» (Leopardi 2000: 104-105); se otorga el mérito del progreso humano a «ingegni supremi», «quasi miracoli della natura»; seres «straordinari» (Leopardi 2000: 105). Pero los «molti ingegni mediocri» (Leopardi 2000: 105), son los que

realizan, en un proceder «tardo e misurato» (Leopardi 2000:104), los avances que la sociedad está dispuesta a aceptar. El genio procede «dieci passi più innanzi» (Leopardi 2000: 105) pero en solitario; solo pasados los siglos el hombre común lo alcanza, y puede, en el mejor de los casos, que le sea reconocida entonces una «intempestiva reputazione». El genio siempre es intempestivo pues lo que él ve es incomunicable por el momento; es obra de ingenios mediocres «[...] dimostrare e dichiarare meglio le verità immaginate da lui, ridurre le sue congetture a certezza, dare ordine e forma migliore a' suoi trovati, e quasi maturarli» (Leopardi 2000:106), así como lo era del filósofo exacto y analítico reconstruir el mapa contemplado en un breve instante por el «*colpo d'occhio*» del filósofo-poeta. Los aspectos que se presentan aquí de un modo polarizado, hacen referencia a los dos aspectos de la capacidad de crear una obra sea poética o filosófica: por un lado *physis*, naturaleza espontánea, visión sublime instantánea y elevada; por otro, como *techné*, análisis y exactitud, trabajo lento, medido y concienzudo, ordenador y regulador de lo que solo con el concurso de la imaginación y del sentimiento, se muestra al genio.

En el capítulo IX aparece la figuración de esta unidad filosofía-poesía a través de una imagen que de nuevo se recrea en la idea de elevación espacial y moral²⁴⁷, que constituye, podemos ya decirlo fundadamente, un *Leitmotiv* del

²⁴⁷ Es la misma imagen que usa Heidegger en el prólogo de *Was ist Metaphysik?*, una imagen de la que habla Luigi Pareyson en un párrafo titulado: “*Arte e filosofia*” de su *Teoria della formatività* (1954), en el que se trata justamente de las relaciones poesía-filosofía en polémica con el idealismo de Croce, y donde se dice: «Affermare che arte e filosofia sono incompatibili, e dove c'è l'una non c'è l'altra, perché ragione e immaginazione, concetto e intuizione, pensiero e fantasia si escludono, sì che ove c'è arte la filosofia come tale o non c'è ancora o non c'è più, è affermazione che rischia di semplificare eccessivamente i termini della questione: la storia sia dell'arte che della filosofia presenta una situazione ben altrimenti varia e complessa. Certo v'è diversità e divergenza, perché se l'arte è specificazione della formatività, la filosofia è specificazione del pensiero, e in questo senso vige la netta distinzione che da tempo immemorabile le ha divise, e che ancora recentemente è stata ribadita con bella immagine, sollecita non meno della differenza che le separa che della parità che le eguaglia, per cui *poeta e filosofo mirano entrambi all'essere, vicinissimi, ma dalla cima di monti diversi*. Ma ciò non toglie la possibilità di contatti e intrecci, di scambi e comunioni, che variamente si son succeduti sulla scena dell'arte e della filosofia; e se la questione si pone in un certo senso per tutte le arti, si pone specialmente e in modo più complesso per quelle della scrittura, dove la materia dell'arte è la parola, presa nel suo duplice carattere di suono e di senso, e quindi mossa

pensamiento leopardiano. La gloria, argumento central de nuestra *operetta*, afirma Leopardi en boca de Parini, se obtiene, antes, por cualquier actividad humana específica, que por aquellas dos principales que requieren ese pensamiento global, esa interacción de las facultades opuestas, esa sinergia de los hemisferios cerebrales, esa, en definitiva, intercesión de la naturaleza concebida en su total y contradictoria globalidad:

[...] certo si è che l'aver nome di mediocre matematico, fisico, filologo, antiquario; di mediocre pittore, scultore, musico; di essere mezzanamente versato anche in una sola lingua antica o pellegrina; è causa di ottenere appresso al comune degli uomini, eziandio nelle città migliori, molta più considerazione e stima, che non si ottiene coll'essere conosciuto e celebrato dai buoni giudici per filosofo o poeta insigne, o per uomo eccellente nell'arte del bello scrivere. Così *le due parti più nobili, più faticose ad acquistare, più straordinarie, più stupende; le due sommità, per così dire, dell'arte e della scienza umana; dico la poesia e la filosofia*; sono in chi le professa, specialmente oggi, le facoltà più neglette del mondo [...] (La cursiva es nuestra) (Leopardi 2000: 109).

Poesía y filosofía son las dos cimas de la capacidad creativa del hombre, las dos formas extraordinarias y sublimes de ponerse en relación con el todo, las dos más elevadas cimas desde las que arte y ciencia, cada una desde su altura, pueden tratar de aprehender el máximo de nexos conocidos, de datos, de imágenes y de sentimientos, para lanzar una mirada omniabarcante y totalizadora a la naturaleza como totalidad del ser de las cosas.

11. Sintomática de lo sublime: admiración y sorpresa; *divina voluptas* y *horror*

Queda pendiente, volviendo a nuestro acercamiento a la figura de la acumulación, en relación con las categorías de lo sublime y del símbolo y de su indirecta pero coherente relación con el noema naturaleza, otro aspecto que Leopardi, en su lectura de Pseudo-Longino, crítico de Safo, asimila hasta el punto de conformar un rasgo esencial de su poética²⁴⁸. Nos referimos al carácter oximórico de lo sublime que es capaz, en esa elección de los rasgos salientes y acertados que presenta la naturaleza, de reunir elementos contradictorios en el cuerpo de la poesía por medio de la figura que sintetiza los polos haciéndolos vibrar al unísono. Es necesario ahora tratar ese «aspecto oximórico» que aparece en la figura de la acumulación y que está también presente, como veremos, en la sintomática de lo sublime en general. Ese «aspecto oximórico» guarda estrecha relación con la idea de poeta natural irradiándose del noema naturaleza y nos exige, llegados a este punto, volver sobre nuestros pasos y abandonar por un momento el análisis de los textos leopardianos. Nos encontramos en un punto crucial de nuestra investigación, puesto que se trata de la temática que da unidad a nuestro recorrido y que establece un hilo conductor que une idealmente a nuestros tres autores de referencia, Pseudo-Longino, Lucrecio y Leopardi: la descripción en la contemplación de la naturaleza de dos sentimientos diferentes y en contraste, admiración y sorpresa en el *Tratado*; gozo divino y horror en Lucrecio. Son los síntomas que acompañan la contemplación de la naturaleza del poeta y del filósofo, y constituyen un núcleo esencial que puede ser rastreado en los textos leopardianos desde sus albores, como veremos. Debemos recurrir brevemente a los textos del *Tratado* donde ese «aspecto oximórico» se presenta de un modo latente, reflexionar brevemente sobre el deslizamiento de unos sentidos

²⁴⁸ Un rasgo esencial de su poética, sin olvidar, por otra parte, que nosotros, desde la poética accedemos también al ser y a la condición del hombre natural, del hombre que es y actúa conforme a la naturaleza. Los rasgos que conforman la poética de un poeta, antes, han conformado en él su ser y condición. Así, el nivel literal e inmediato del texto de Leopardi habla de poética; el segundo nivel, profundo y subyacente, habla de la condición humana en general.

hacia otros sentidos en la traducción del texto matriz de la concepción de lo sublime, que es el *Tratado* de Pseudo-Longino, aludir luego brevemente a la interpretación que enfatiza tal aspecto en un autor muy leído por Leopardi, Burke, y en su atención a lo sublime en Lucrecio, y por último, antes de volver a Leopardi para analizar en sus textos la presencia de este aspecto, reparar en la proximidad de este núcleo oximórico, asociado a la sintomática de lo sublime, con la idea de naturaleza, donde la idea de naturaleza queda irremisiblemente asociada a lo misterioso y a lo sagrado. Para ello nos serviremos del modo en que Pareyson plantea este tema en su *Teoria della formatività* (1954, segunda edición ampliada, 1988) y de algunas ideas del clásico estudio de Rudolf Otto titulado *Das Heilige* (1936), donde se pone de relieve la proximidad y diferencia de la categoría estética de lo sublime y el ámbito fenomenológico de lo numinoso. Empecemos por fijar nuestra atención de nuevo en la descripción que hace Longino de la manía amorosa en la oda de Safo: «[...] sacudida por sensaciones contrarias, experimenta a la vez frío y calor, se siente enajenada y dueña de sí —pues o está llena de temor o a un paso de la muerte [...]» (Anónimo 1977:107). Además de la acertada reunión de los rasgos predominantes que hace el genio natural es destacable la fusión de «sensaciones contrarias» entendidas en sentido lato (frío y calor, cordura y locura) que la figura de la enamorada sostiene en sí; es este un aspecto que intérpretes del *Tratado* como Burke y Blair enfatizan en su interpretación filtrada por el «sensismo»²⁴⁹. Asimismo, el estar «llena de temor o a un paso de la muerte» caracteriza la *manía erotiché*, como sentimiento ambiguo que confina con vida y muerte. A continuación el *Tratado* trae, como ya tuvimos ocasión de recordar en nuestra lectura, otros ejemplos de acumulación; en especial uno extraído de Homero, donde este aspecto sintético que representa a los contrarios en una síntesis, se refiere esta vez, desde la capacidad del sujeto-poeta de identificarse con el objeto contemplado, —en este caso, con el temor sentido por los hombres que están a punto de naufragar—, hasta la «viva» descripción, de una situación de «muerte». Se trata de un símil extraído de *Odisea* XV, 264 que al autor del *Tratado* le sirve como ejemplo de cómo «el

²⁴⁹ Esta tendencia al sintetismo es también propia de otros intérpretes posteriores, en el ámbito romántico e idealista alemán (como el Schelling de las lecciones de *Filosofía del Arte* que define el arte justamente como síntesis de contrarios).

poeta [...] no pone jamás un límite al peligro sino que nos describe la tripulación en trance de perecer a cada nuevo embate de las olas» (Anónimo 1977:109)²⁵⁰. Parece que la convivencia en una sola figura de vida y muerte, en el ejemplo de Safo y en la imagen de naufragio, es decir, la reunión de los contrarios en el organismo de la poesía, constituye un rasgo fundamental de lo sublime²⁵¹.

Pero si nos retrotraemos aún más, recopilando ideas que hemos extraído en nuestra lectura del *Tratado*, encontramos que esta lógica que sintetiza los contrarios, representada por la poetisa Safo, inherente a lo sublime, nos había sido ya presentada en la descripción de la sintomática de lo sublime, en el primer capítulo del *Tratado*: «Y es que el efecto producido por un pasaje sublime no consiste en alcanzar la persuasión («πειθώ») del auditorio, sino, más bien, en provocar su entusiasmo. La admiración combinada con la sorpresa queda invariablemente muy por encima de lo que simplemente busca convencer y deleitar (ἐκστασις)» (Anónimo 1977:71). Lo esencial de este pasaje no pertenece tanto al plano poético, —al arte—, sino al plano filosófico-existencial o, dicho de otro modo, al modo como la interpretación del arte

²⁵⁰ «Sobre ellos cayó, cual cae sobre veloz nave la ola impetuosa, hinchada por los vientos, y toda ella se oculta bajo un manto de espuma; rudo vendaval ataca furioso el velamen, y, amedrentados en su corazón, tiemblan los marineros; la muerte se cierne a sus ojos» (Anónimo 1977:109).

²⁵¹ Hemos tenido ocasión más veces de referirnos al estudio de Lonardi (2005) que tiene la capacidad de captar la influencia del *Tratado* y de sus interpretaciones en su doble vertiente, no netamente distinguible pero combinable, como sugerencia teórica pero también como motivo de inspiración poética. El capítulo X del *Tratado*, que trata al hilo de la oda de Safo, la condensación de rasgos contrarios en la figura, en el organismo, en el cuerpo unido de la poesía, y que Leopardi comenta en las primeras páginas del *Zibaldone* (realizando el esbozo del cual extraerá después su *Discorso* del 1818) es determinante, recalca Lonardi, para la construcción de la idea de antigüedad y para la construcción de la idea de poesía natural, manifestaciones culminantes en la idea-matriz naturaleza, que es el verdadero objeto de nuestra investigación: «Si tratta per Leopardi di mettere rapidamente a fuoco un'immagine della poesia antica e anzi proprio antichissima, per opporne subito il dato di natura, di primitività e di fanciullesco a quella dei moderni: cioè alla crisi antropologica e storica che, con gli ultimi dei moderni —i romantici— precipita, peroché con loro ormai si perfeziona l'esilio dalla natura. E dall'antico» (Lonardi 2005:63).

sublime constituye también una interpretación de la condición del hombre y de una visión del mundo. El éxtasis, el entusiasmo, como síntesis de contrarios, da paso a la admiración y la sorpresa, rasgos que, en principio, pertenecen al mismo grupo semántico. Sin embargo, ocupando diversos niveles de ese único campo semántico, poseen una movilidad que los aleja o acerca y que puede incluso polarizarlos. Como descriptores del efecto de lo sublime sobre el alma humana, puede presentarse en una polaridad más o menos marcada en función de su interpretación («*thaumásion*» y «*ékplexis*»). La traducción que hemos escogido para nuestra lectura da esta solución de ‘admiración’- ‘sorpresa’, solución un poco distinta respecto de la que de Francesco Donadi (2005):

Infatti quel che è straordinario [lo sublime en la traducción española] conduce chi ascolta non alla persuasione ma a uno stato di estasi: comunque ciò che provoca *meraviglia* con quanto mira a *sbigottire* l'ha sempre vinta sulla persuasione e su quanto vuol crearci piacere (Pseudo-Longino 2005:107) (La cursiva es nuestra).

Tenemos, por tanto, en esta traducción italiana de Donadi los términos «*meraviglia*» y «*sbigottimento*». Si pasamos a la traducción de Anton Franceso Gori de 1747, que Leopardi manejó, hallamos lo siguiente:

In somma dal mirabile é sempre vinto con stupore il probabile ed il leggiadro, perchè il probabile in gran parte é in nostra balia; ma il *maraviglioso* signoreggiamento, violenza incontrastabile arrecando, si sottomette e sommamente *sorprende* l'auditore (Gori 1748:3).

Con lo cual encontramos en este caso el par «*maraviglioso*»- «*sorprende*», aunque aparecen también los términos «*mirabile*»-«*stupore*». La interpretación del *settecento* inglés, en su autor más conocido, el Burke de *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, como ha mostrado Lonardi, interpreta lo sublime acentuando el temor y el miedo como uno de sus componentes psicológicos esenciales, haciendo de la oposición *delight-horror* el núcleo esencial de lo sublime. Con ello va a dar prioridad a todos aquellos elementos que van a encontrar su auge en el

Romanticismo: la noche, la oscuridad, lo terrible; todo aquello que bajo el rótulo de patético o sentimental Leopardi critica en su *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), para después recuperar lo patético en la antigüedad, en aquello que llama sentimental puro, o sentimental antiguo. La interpretación de Burke, extraída del *Tratado*, constituye una deriva que este, hasta cierto punto, solo contenía en potencia (recordemos el temor, *deynos*, de Safo y el pavor de la imagen del naufragio). Vale la pena ver de cerca el modo en que ese deslizamiento de sentido y esa enfatización de un determinado aspecto se opera en el texto de Burke, un texto que es muy posible que Leopardi leyera en su traducción italiana presente en la biblioteca paterna²⁵². Siguiendo de cerca el *Tratado*, texto matriz de las ideas que estamos tratando, Burke analiza lo sublime, no ya simplemente centrándose en los modos de alcanzarlo desde la retórica, sino como categoría estética y psicológica de la contemplación de la naturaleza²⁵³. La descripción de los efectos de lo sublime por un lado sigue y por otro modifica el planteamiento del *Tratado* en la sección primera titulada: *De la pasión causa de lo sublime*:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado

²⁵² No se puede demostrar, al no haber citas directas, la lectura de esta obra de Burke por parte de Leopardi. La edición presente en la biblioteca de Palazzo Leopardi es «*Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del Sublime e del Bello, con un discorso preliminare intorno al gusto di [...] tradotta dall'inglese da Carlo Ercolani canonico della Cattedrale di Macerata*, Macerata, presso Bartolommeo Capitani 1804» (Gaetano 2002:17). Sabemos sin embargo que Leopardi lee la obra de Burke *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*, presente en la biblioteca paterna.

²⁵³ Esta alusión a la naturaleza nos interesa de acuerdo con el objetivo de nuestra investigación, pues tanto para la concepción moderna como para la antigua, lo sublime se manifiesta en el arte como en la naturaleza, mostrando así la huella de lo divino tanto en la obra de Dios como en la del hombre.

más alto. Los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto (Burke 2005:85).

Parece que el asombro, rasgo que ya conocíamos, se asocia en Burke con cierto grado de «horror»; es este un elemento, hasta cierto punto, novedoso respecto del *Tratado*, no porque no estuviera en aquél, sino porque no predomina en él como tonalidad afectiva. Después aparecen otros rasgos, otros efectos, referentes a un grado inferior de sublimidad: admiración, reverencia y respeto, rasgos estos últimos que encajan mejor con las tonalidades de las diferentes traducciones del *Tratado* a las que hemos aludido.

Burke considera, por tanto, como «síntoma» fundamental de lo sublime, según el *Tratado*, el asombro, y como efecto inferior, la admiración. Para él, asombro y admiración son rasgos de lo sublime, pero enfatiza además el rasgo del horror, asociado al asombro en su grado máximo, otorgándole gran importancia. La vinculación de lo sublime al horror, al miedo y al terror, se justifica etimológicamente al poner de relieve el sentido latente de los términos griegos:

En efecto, el terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime. Varias lenguas atestiguan fuertemente la afinidad de estas ideas. Frecuentemente, utilizan la misma palabra para significar indistintamente los modos de asombro y admiración, y los de terror. *Θαβος* en griego es ‘miedo’ o ‘admiración’; *δεινός* es ‘terrible’ o ‘respetable’; *αἰδέω* ‘reverenciar’ o ‘respetar’. *Vereor* en latín es lo mismo que *αἰδέω* en griego. Los romanos utilizaban el verbo *stupeo*, un término que indica fuertemente un estado de ánimo asombrado, sea para expresar el efecto de simple miedo o asombro; la palabra *atonitus* (‘atónito’) expresa igualmente la alianza de estas ideas; ¿y no indican el francés *étonnement* y el *astonishment* y *amazement* ingleses igual de claro las emociones análogas que acompañan al miedo y al asombro? Los que tienen un mayor conocimiento general de las lenguas podrían, sin duda, poner muchos otros ejemplos sorprendentes como estos (Burke 2005:86).

No cabe duda de que esta deriva del significado de lo sublime, que en realidad encuentra en Lucrecio su modelo más afín en lo que se refiere al lado

terrible-sublime en la naturaleza, va a tener una influencia determinante en Leopardi, y en el nexo, que muy pronto se manifiesta en su concepción, entre la naturaleza sublime, lo terrible y lo sagrado²⁵⁴.

La contemplación de la naturaleza, en su tonalidad terrible, tiene en Lucrecio, como Burke recuerda un poco más adelante, a su más alto modelo.

Aunque sea adelantándonos a motivos que serán desarrollados en la parte destinada a Lucrecio, no podemos sino traer aquí el texto al respecto:

Lucrecio es un poeta del que no se puede sospechar que ceda a los temores supersticiosos; aunque cuando imagina todo el mecanismo de la naturaleza revelado por el maestro de su filosofía, su transporte desde visión tan magnífica, que ha representado en los colores de una poesía tan viva y atrevida, se ve oscurecida por una sombra de miedo secreto y horror: His ibi me rebus quaedam divina voluptas / percipit, atque horror; quod sic Natura, tua vi / tam manifesta patens, ex omni parte resecta est (Entonces, con estas cosas, se apoderó de mi cierto placer divino, / y horror también, porque, de tal forma, la naturaleza, al mostrarse tan evidente gracias a tu vigor, / ha quedado al descubierto por todas partes (Burke 2005:99).

Por lo tanto, el entusiasmo unido con la sorpresa y admiración que acompañan el sentimiento de lo sublime en el *Tratado* de Pseudo-Longino (Libro I), podemos contraponer el par de rasgos «divina voluptas» y «horror» de Lucrecio en su (Libro III, aproximadamente en la mitad de su poema), como hace Burke, y obtener así dos modulaciones, dos tonalidades diferentes de la sintomática de lo sublime en relación con la contemplación y experiencia de la naturaleza: mientras el aspecto estático, contemplativo se conserva en ambas modulaciones (la admiración, la «divina voluptas») el aspecto, por así decir, 'dinámico' de la contemplación varía en su graduación yendo de la sorpresa o asombro del griego al «horror» del latino.

La reunión de opuestos que se da en lo sublime, que sintetiza los contrarios, al igual que hace el símbolo²⁵⁵, se muestra con un matiz diferente

²⁵⁴ A este propósito, dice Damiani, refiriéndose al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*: «Sacralità e terribilità per Leopardi fanno tutt'uno: questa connessione registrata nel saggio resterà un nodo del suo pensiero» (Damiani 1994:23).

en las dos obras, mostrando el *Tratado* el lado luminoso del símbolo (que atenúa el terror), y el poema su aspecto más inquietante y sombrío, que acentúa el polo del horror.

²⁵⁵ Según nuestras conclusiones en el apartado: LA NATURALEZA, LO SUBLIME Y EL SÍMBOLO EN EL PERÌ HÝPSOUS DE PSEUDO-LONGINO.

12. Pareyson y Otto

La complejidad y centralidad de este tema para nuestra tesis nos mueve, como ya anunciamos al inicio del párrafo anterior, a ahondar en dos textos clave para nuestra interpretación: el tratado de Pareyson *Estetica della formatività* (1954) y el ensayo *Das Heilige* (1917) de Rudolf Otto, que leemos en la traducción italiana de Ernesto Buonaiuti (1994). La diferenciación entre un aspecto dinámico y otro estático en las componentes de la contemplación de la naturaleza sublime nos ha sido sugerida por el párrafo XXIII del capítulo V del libro de Pareyson, titulado «Interpretazione e Contemplazione» donde se analiza la «Natura del piacere estetico: la meraviglia come sentimento composto di sorpresa e contemplazione», párrafo en el que se analiza la *meraviglia* como la categoría más adecuada para definir el gozo estético:

La meraviglia è un sentimento composto che dà luogo a un piacere misto. Essa infatti è costituita da un moto di sorpresa e da un aspetto contemplativo: da un lato è la percezione di una novità che improvvisamente s'impone in modo così perentorio che non è possibile sottrarvisi e suscita un'emozione che turba e scuote in modo tanto più forte quanto più inaspettato è il richiamo costituito dall'oggetto; dall'altro è l'improvviso fermarsi d'ogni attività in un attimo di contemplazione immota nella quale l'attenzione, improvvisamente sollecitata, ristà e si fissa posando sull'oggetto che in tal modo ha trovato uno spettatore, sí che da una parte v'è il piacere mosso tipico dello scotimento della sorpresa, e dall'altra il piacere immobile in cui si placa lo sguardo fattosi improvvisamente intento (Pareyson 2005:200).

Distingue así Pareyson entre aspecto dinámico de la «maravilla» (sorpresa) y aspecto estático (contemplación). Ambos elementos son esenciales y forman los dos polos de la maravilla; si alguno de ellos queda en sombra desequilibra el conjunto desvirtuándose. Sin contemplación, continúa Pareyson, la sorpresa se transforma en estupor; sin sorpresa, la contemplación se transforma en admiración:

Che a costituire la meraviglia non basti un moto di sorpresa e l'improvvisa percezione di una novità risulta dal fatto che non ogni sorpresa è meraviglia:

infatti quando nella meraviglia si pone in ombra l'aspetto contemplativo e si accentua la scossa emotiva si ha propriamente lo stupore, ch'è caratterizzato non tanto dal senso della novità, quanto dall'esasperata percezione d'un considerevole scarto fra la novità e la attesa, sí che l'oggetto che suscita stupore accentua la propria novità al punto di dare nel raro, nello straordinario, nel prodigioso, nel portentoso: in questo caso la sorpresa non s'è fissata e quasi placata come nella meraviglia, ma il movimento, quanto più forte è stata la scossa, tanto più rimane di per sé aperto, sí che nello stupore più facilmente che nella meraviglia si passa e si trascorre tosto ad altro, e la primitiva notazione resta senza sviluppo presto disperdendosi nella distrazione di molteplici interessi incapaci di determinarsi e concentrarsi. D'altra parte nemmeno l'aspetto contemplativo basta a costituire ed esaurire la meraviglia, la quale richiede sempre un moto di sorpresa che s'includa in un sia pur breve o tenue atto di contemplazione: infatti quando nella meraviglia s'indebolisca la percezione della novità e tuttavia rimanga l'atteggiamento contemplativo si ha propriamente l'ammirazione, che giustamente è stata definita come una meraviglia che non cessa col cessare della novità, purché non si dimentichi che in tal caso l'atteggiamento contemplativo riesce a fissarsi solo se, a propria giustificazione, vada cercando nell'oggetto pregi singolari o apprezzabili caratteri d'eccellenza, tanto che facilmente l'ammirazione si colora di sensi di venerazione devota. Nel che si vede che stupore e ammirazione, pur potendo prender radice nella meraviglia sono in fondo atteggiamenti radicalmente diversi da essa, nella quale invece convergono strettamente congiunti, il piacere mosso della sorpresa e il piacere immobile della contemplazione [...]

(Pareyson 2005:201).

La importancia de la estética de lo sublime en la teoría estética de Pareyson ha sido ya puesta de relieve por la crítica; la «*meraviglia*» de Pareyson recoge una interpretación que, sin duda, mira hacia los aspectos más ligados a la raíz platónica y al neo-platonismo que envuelve el *Tratado*. El resultado final de la «*meraviglia*», que prefigura el proceso de interpretación, asimilable al proceso de la formación de la obra de arte, es el goce de la contemplación. Así, en el párrafo XV, titulado «Il piacere estetico come piacere immobile», se dice:

La contemplazione, infatti, è godimento e piacere appunto in quanto è conclusione del movimento d'interpretazione, cioè, immobilità raggiunta.[...] Tant'è vero che la contemplazione pur essendo la conclusione e il successo dell'interpretazione, non ha nulla dell'esultanza o dell'entusiasmo del trionfo o del tripudio, ma è una gioia tranquilla e serena, ignara di esuberanze e priva di espansioni; infatti la contemplazione non è commossa ma, tutta recchiusa nella propria serenità, è assenza di emozioni e passioni. Non per nulla s'è detto che la contemplazione è catarsi, ché nella sua immobilità si ferma e s'interrompe la vita e tace il tumulto dei sentimenti e degli affetti; e ch' essa culmina nel rapimento e nell'estasi, ché il contemplante fattosi vista veggente, dimentica sé stesso e tutto presso l'oggetto, è quasi uscito di sé (Pareyson 2005: 202-203).

El horror que acompaña la «divina voluptas» en Lucrecio, lo terrible que Burke acentúa en su lectura de lo sublime, son ajenos a la contemplación y éxtasis, entendidos en sentido griego, dentro del análisis de Pareyson.

Pero queremos hacer referencia a otro texto clásico que, en este paréntesis teórico de nuestro análisis de los textos leopardianos, puede servirnos para situarnos en el plano ideal y armarnos de herramientas para el análisis, como veremos, muy pertinentes en la materia de nuestra interpretación.

Nos referimos al ya mencionado libro de Otto, *Das Heilige* (1917-1936), que destaca, en un acercamiento no puramente conceptual del fenómeno religioso, dos aspectos principales en la percepción de lo numinoso: *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans*. Otto recoge la unidad y diferencia de los dos elementos de lo numinoso, lo tremendo y lo admirable, haciendo derivar el segundo de la atenuación psicológica del primero:

«'Mistero' è già per sé 'terrificante mistero'. E pure la transizione non deve sempre essere sì facile. I moventi del *tremendum* e del *mysteriosum* sono per se stessi nettamente differenziati, e il momento del misterioso nel numinoso può assumere anzi un rilievo così accentuato, da eclissare quasi totalmente l'altro. Sarebbe agevole constatarlo nuovamente in alcune forme mistiche. Occasionalmente l'uno può di per sé occupare tutta la facoltà senza che l'altro partecipi. a) Il *mysterium* sprovvisto del momento del *tremendum*, noi possiamo più dappresso designarlo come il *mirum* o il mirabile. Il quale *mirum* di per sé non è ancora un *admirandum*. Esso dovrà nascere dai momenti, quali li

analizzeremo più tardi, del *fascinans* e dell'*augustum*. Adesso infatti corrisponde non ancora 'l'ammirare', ma solamente il 'meravigliarsi'. 'Meravigliarsi' proviene però —cosa che noi abbiamo quasi dimenticata— da meraviglia e significa nel suo senso primitivo: esser colpiti nell'animo da un miracolo, da una meraviglia, da un *mirum*. È proprio il meravigliarsi nel più genuino significato, che è nel medesimo tempo uno stato d'animo inquadrato nell'orizzonte e che solo in una forma sbiadita e generica è trasferito come stupore negli altri campi. Se noi andiamo alla ricerca di un'altra espressione per indicare la reazione psichica caratteristica al *mirum*, noi troviamo anche qui soltanto un termine il quale, applicandosi strettamente solamente ad uno stato naturale di spirito, possiede un significato puramente analogico: ed è lo *stupore*. Il quale è indubbiamente distinto dal *tremor* ed indica la meraviglia allibita, 'il restar senza parole', l'assoluto *sconcerto*» (Otto 1994:34).

En definitiva, el *mysterium* desprovisto del momento de lo *tremendum* es el *mirum* o la maravilla, misterio que en un momento posterior puede transformarse en *mysterium fascinans* y *augustum*.

No es necesario decir que los rasgos que caracterizan los efectos de lo sublime: admiración y sorpresa (o terror), *thaumásion* y *ékplexis*, son identificables dentro de estas dos formas de percepción de lo numinoso: *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans*. Aunque el terreno explorado es el religioso, la analogía con el ámbito estético es innegable. Y va a ser puesta de relieve por el autor. Nos interesa resaltar que Otto, al contrario de Pareyson, (que describe la *meraviglia* como mezcla de contemplación y sorpresa) hace de lo *tremendo*, un componente esencial de lo numinoso, siendo lo fascinante su otro aspecto, su otra cara que, sin duda, como tonalidad, predomina tanto en la estética de Pareyson, como en el *Tratado*. Dice Otto:

Il *contenuto* qualitativo del numinoso (su cui il misterioso imprime la *forma*) è da un punto di vista il momento già analizzato del tremendo che repelle, ricco di *majestas*. Ma da un altro, è chiaro che è qualcosa in pari tempo di tipicamente *attraente*, captivante, *affascinante*, il quale si intreccia in una strana forma di armonia contrastante con il momento repellente del *tremendum*.[...] a questa intimamente contrastante armonia, a questo duplice carattere del numinoso, offre testimonianza tutta la storia religiosa: perlomeno a partire dalla stadio del raccapriccio demoniaco (Otto 1966:42-3).

Es importante, sin embargo, resaltar que los dos elementos se manifiestan y están presentes, reunidos en una sola experiencia (como también sucedía en el caso del *De rerum natura*), en una lógica paradójica que maneja polaridades contrastantes. También, en el *Tratado* de Pseudo-Longino está presente el momento de lo *tremendum*, aunque rechazado por el celo platonizante de su autor. Recordemos la citación, probablemente hecha de memoria, en el Pseudo-Longino, del pasaje homérico de *La batalla de los dioses*, en que la catástrofe natural fundida con lo maravilloso, comienza con el estruendo del cuerno de Júpiter, es decir, el trueno que hace temblar el Olimpo:

La corneta a su entorno tocaba el Olimpo y el cielo tan vasto. Y allá abajo en su imperio temblaba el señor de los muertos a Idoneo y, en su *horror*, de su trono saltó y dio un grito; temía que entonces Poseidón, que sacude la Tierra, no fuera en sus golpes a henderla y mostrara a la vez a mortales y a dioses sus *horribles* moradas putrefactas que provocan incluso el *pavor* de los dioses (Anónimo 1977:97) (cursivas mia).

Pero esta era una imagen, como ya vimos, acusada por el autor del *Tratado* de un marcado grado de lo terrible, y necesitada por tanto del filtro hermenéutico de la alegorización. Asimismo, Pareyson considera la hipertrofia del estupor, la excesiva acentuación del polo de la sorpresa, como incapacidad de fijar la mirada contemplativamente y por lo tanto como movimiento ajeno a la verdadera «*meraviglia*». La concepción de la sintomática de lo sublime del *Tratado* tiende, como la perspectiva de Pareyson, a privilegiar el polo contemplativo, mientras que la fenomenología de lo misterioso de Otto, percibe más vivamente, como Lucrecio, el polo «tremendo» de la contemplación.

Cabe preguntarse qué papel juega en este entramado teórico la naturaleza.

Siguiendo a Otto en su fenomenología del sentimiento numinoso, como lo completamente «otro», podemos afirmar que hay una tendencia común a todas las culturas que consiste en encontrar en objetos de la naturaleza, de por sí «naturalmente misteriosos», el detonante a partir del cual, en el «*accoppiamento fra il momento numinoso e un momento "naturale"*» (Otto 1994:36), el misterio cobra su completa «sonoridad», es decir, se produce la

manifestación del misterio. Lo numinoso, como lo sublime, es, por tanto, un rasgo o un aspecto de la naturaleza y, como aquel, no se produce discursivamente, gradualmente, sino que se da en un momento, en un instante, en que lo numinoso y el objeto natural se constelan en una unidad:

Conformemente alle leggi, delle quali si dovrà ancora parlare, tale sentimento del 'completamente altro' si polarizzerà verso, o talora sarà indirettamente provocato mediante, oggetti che di per sé già sono 'naturalmente' misteriosi, operano in maniera sorprendente, colpiscono, attraverso apparizioni inconsuete e subitanee, procedimenti e cose nella natura, nella sfera animale, nel mondo umano. Ma anche qui si tratta di una forma di associazione, e precisamente di un accoppiamento fra il momento numinoso e un momento 'naturale', non già di una gradazione del secondo. Non si dà un trapasso graduale dallo sbalordimento naturale a quello che si trova davanti ad un 'oggetto soprannaturale'. E in questo ultimo la nozione di *mysterium* raggiunge la sua completa sonorità. (Otto 1994: 36).

Abstrayendo los aspectos puramente religiosos, no podemos no recordar, parafraseando el *Tratado*, el «instinto natural» del genio que se siente naturalmente atraído por todo lo grande de la naturaleza: por los grandes ríos y el océano, en lugar de los riachuelos, por los astros en lugar de la pequeña llama, etc. No le pasa por alto al autor la analogía que se establece entre el campo fenomenológico de lo numinoso y la categoría estética de lo sublime, analogía que se desarrolla poniendo de relieve la identidad y diferencia de ambas realidades:

Al fine di dare a questo secondo aspetto del numinoso una enunciazione appropriata noi abbiamo dovuto alla designazione originaria di *mysterium tremendum* aggiungere che allo stesso tempo è senz'altro un *fascinans*; in questo senso illuminato di sgomento e insieme di splendore trova il *mysterium* il suo positivo duplice contenuto, quale si offre al sentimento. Questa armonia di contrasti nel contenuto e nella funzionalità del mistero, che noi tentiamo di descrivere senza riuscirvi, può in qualche modo adombrarsi a distanza mediante un'analogia ricavata da un campo pertinente però, non alla religione, bensì all'estetica. Simile analogia in realtà è solamente un pallido riflesso e per soprassello qualcosa che per sé stesso è di difficile soluzione: si tratta del

sublime. E spesso e volentieri si riempie la nozione negativa del «trascendente» con questo contenuto familiare del sentimento e si chiarifica spontaneamente la trascendenza di Dio mediante la sua sublimità e per una delineazione analogica il procedimento è permesso. Ma se gli si attribuisce un valore preciso e letterale, si cade immediatamente in errore. I sentimenti religiosi non sono sentimenti estetici (Otto 1966:53-4).

Nosotros queremos servirnos de este sugerente texto para extraer este concepto de armonía contrastante de los polos contrarios en el *mysterium tremendum* y *fascinans*, en vista a nuestra interpretación de los textos leopardianos, porque constituye el complemento perfecto que integra nuestro estudio de la sintomática de lo sublime en Pseudo-Longino, como «ekleipsis» y «thaumasiôn», y en Lucrecio como «divina voluptas» y «horror».

13. Conclusión

El peso del *Tratado* de Pseudo-Longino y de su interpretación en constante elaboración y evolución, sobre la idea de naturaleza en Leopardi ha sido demostrado a través del análisis de los textos. Hemos querido seguir los caminos, las correspondencias, las paridades, que unen un universo y otro, en las alusiones más explícitas, como en el caso de *Zibaldone* [21], pero también en las menos fácilmente perceptibles y por tanto demostrables, como en la idea de «*colpo d'occhio*», heredera lejana de la imaginación y el sentimiento en el *Tratado*, y de la 'distancia universal' homérica²⁵⁶ tal como es interpretada en el *Tratado*. Creemos habernos hecho eco de una cohesión ideal y de un diálogo intenso entre ambos.

Tal influencia —y elegimos para mostrarlo un texto especialmente explícito— pervive en algunos de sus aspectos perennemente. En 1829, en la página 4493 del manuscrito, Leopardi escribe este pensamiento, en el que lo sublime, entendido como categoría dependiente de la imaginación y el sentimiento, constituye la piedra de toque de toda teoría de arte, exactamente

²⁵⁶ Así explica el comentario la capacidad de la visión homérica: «[...] mide la longitud de su salto con una medida cósmica (*kosmikón diastéma*)» (Anónimo 1977:97).

como ocurre en el *Tratado* y en el que lo sublime y el gran, verdadero, arte se identifican; pensamiento donde además, con toda la perspectiva histórica consciente de la fragmentación moderna, sobrevive aún la vinculación, típicamente longiniana, entre grandeza artística y nobleza, pensamientos grandes y nobles, elevación, y belleza sublime:

Alla p.4488. Ancora: che ardisco io formar de' pensieri nobili, che da tutti son tenuto per uom da nulla. Il primo fondamento di qualunque o *immaginazione* o *sentimento* nobile, grande, sublime (e tali sono i poetici e sentimentali di qualunque natura: anche i dolci, teneri, patetici ec.: tutti inalzano l'anima), è il concetto di una propria nobiltà e dignità. Anzi la facoltà e l'efficacia di esse immaginazione e sentimento, sì abitualmente e sì attualmente sono in proporzione sempre del detto concetto, sì abituale, e sì attuale. Ogni sentimento o pensiero poetico *qualunque* è, in qualche modo, sublime. *Poetico* non *sublime* non si dà. Il bello, e il sentimento morale di esso, è sempre sublime. Ora il concetto di una propria nobiltà, sembra ridicolo, è respinto con dolore, come una illusione perduta, quando uno si trova disprezzato, abitualmente o attualmente, da quei che lo circondano. Però in questi casi, il provar quella quasi tentazione a sentire ec., è penoso, perchè vi rinnova il pensiero della vostra abiezione. Certo, egli è proprietà ed effetto essenziale d'ogni immaginazione e sentimento di natura poetica, l'inalzar l'anima: al che si oppone direttamente quello stato di spregio ec., quel concetto, quel sentimento di se stessa, che la deprime. (22. Aprile. 1829, Recanati) (Leopardi 1999a: 3501-3052).

Leopardi es un privilegiado observador de la que va a llamarse caída del aura del poeta, de aquel desajuste que va a desembocar en crisis del yo del poeta moderno. Fundamento de imaginación y sentimiento, facultades que «innalzano l'anima», que elevan, es la propia nobleza del yo del poeta, firmemente identificada con su producción literaria. El sentimiento de la propia nobleza es una ilusión natural, que la experiencia del mundo destruye; pertenece por tanto, al ámbito de la naturaleza. La belleza es siempre sublime, su sentimiento moral como su pensamiento; es siempre, como se decía en el *Tratado*, el eco de un alto sentir (en nuestra traducción, «la sublimidad es la resonancia de un espíritu señero (*megalofrosyne*, más propiamente, sentir

elevado)» (Anónimo 1977:95); y el fundamento de esa espiritualidad, sea vista desde el punto de vista del receptor o del creador «è il concetto di una propria nobiltà e dignità».

Naturaleza, en los textos analizados, es para Leopardi como para el Anónimo, lo que está ahí de forma positiva y espontánea frente a lo que se alcanza con el tiempo, el estudio y el aprendizaje, en su doble vertiente: moral y política (virtud natural frente a la razón como mero cálculo) y estética (la naturaleza frente a la técnica). *Naturaleza*, avanzando en esta red de analogías compartida por nuestros dos autores —en cuanto «lo originario» y «germinal», que nace por sí solo, frente a «lo artificioso» y «racional», que nace de la reflexión, el arte y la práctica—, se asocia con la Antigüedad, sede ideal de los altos valores naturales (políticos, morales, y artísticos). Un primer punto de vista opone la *Naturaleza* a la razón, entendida como exceso de razón, como barbarie, y subsume en su ámbito la idea de antigüedad, regida por las ilusiones y virtudes antiguas (identificadas en la democracia Griega y en la Roma republicana), donde aún es posible la retórica ‘feliz’ de los antiguos (Parágrafo 3). Un segundo punto de vista, en coherencia con el anterior, opone la *Naturaleza* al arte, centrando su interés en los aspectos estéticos que dividen a antiguos y modernos, guardando un especial interés por las lenguas y su ‘genio natural’ (Parágrafo 4), y por la oposición entre genio natural e ingenuo y academicismo (Parágrafo 5). Un tratamiento especial ha requerido la figura de la acumulación, que Leopardi traduce por «accozzamento», y que queda asociada al modo *natural* de imitar de la poesía, frente a la amplificación, típica de la modernidad, iluminándose otro aspecto de la idea de naturaleza, vinculada además al universo del símbolo (Parágrafo 6). En coherencia con la idea de una retórica y poesía naturales vinculadas a la Antigüedad, y de sus opuestas manifestaciones (crisis de la retórica y de la poesía en la modernidad) se desarrolla otro tema, menos directamente relacionado con la idea de naturaleza, pero esencial para comprender la poética leopardiana y por tanto para nuestra investigación de la idea de naturaleza: la dialéctica «*naturalezza-affettazione*», en la que hemos tratado también de poner de relieve la influencia del *Tratado* (Parágrafo 7).

Abandonando la escritura del *Zibaldone*, nos internamos en los escritos de la polémica «*classici-romantici*», especialmente en el *Discorso di un italiano*

sopra la poesia romantica (1818), donde constatamos la adopción por parte de Leopardi de la afirmación fundamental del *Tratado*: imaginación y sentimiento, facultades naturales, son fuentes primordiales de lo sublime y del arte, directamente conectadas con la naturaleza, entendida como sistema de las ilusiones, donde la introducción del término ilusión en su doble valencia positiva y negativa, constituye la originalidad de la teoría leopardiana respecto del *Tratado* (Parágrafo 8). Analizamos, a través del texto del *Discorso*, la *Naturaleza* como *pathos*: si en el Pseudo-Longino el *pathos*, segunda fuente primordial de lo sublime, se identificaba con el transporte apolíneo, bien como inspiración, bien como posesión de los grandes autores de la Antigüedad (en una concepción muy original de la imitación, que Leopardi asimila), el *pathos* en nuestro autor se delinea como lo «sentimentale puro» (muy distinto al corrupto «sentimentale romantico»), en directa conexión con la *Naturaleza* primitiva y eterna, caracterizada a través del tema del «fanciullo» (tema ajeno al *Tratado* que nos hace pensar más en Lucrecio, Vico y Rousseau) y del tema de la antigüedad, y pintada ya con los tintes numinosos de lo sublime según las fórmulas de la retórica (oxímoron, superlativos...) (Parágrafo 9). La *Naturaleza* como imaginación, primera fuente de lo sublime en el *Tratado*, caracterizada por medio de un símil homérico como ‘medida cósmica’, distancia universal que el poeta alcanza en su visión, es asimilada plenamente en la concepción leopardiana, y reelaborada y enriquecida por las aportaciones de su propia reflexión, quedando recogida en la noción de «colpo d’occhio»: imaginación y sentimiento son las facultades naturales que permiten al filósofo como al poeta lanzar una mirada omniabarcante y sintética sobre el laberinto de la naturaleza, que captando en un instante fulmíneo el mayor número de relaciones posibles, nos devuelve, en virtud de nuestra con-naturalidad, una experiencia verdadera y global de la naturaleza, entendida como totalidad de lo real, en sentido griego. *Naturaleza* para Leopardi como para el autor del *Tratado*, es —en el poeta y en el filósofo y tal como queda planteada en el tema del «colpo d’occhio» (*Zibaldone* [1832-60])—, imaginación y sentimiento, facultades más directamente ligadas a la naturaleza, de las que la propia razón no puede prescindir, so pena de transformarse en «acerbissima mitologia», *Zibaldone* [1842] (Leopardi 1999a:1261). El «colpo d’occhio» cuya derivación del aparato conceptual retórico y poético del *Tratado* (teoría de las cinco fuentes) ha

quedado demostrada en el análisis textual, es el acto contemplativo de la naturaleza, que requiere el concurso de imaginación y sentimiento como facultades naturales; es síntesis en un breve y fulmíneo instante (que Leopardi figurativiza como se hace en el propio *Tratado*, con el «lampo») del vasto conjunto de relaciones que es posible ver solo gracias al punto de vista elevado (siendo la elevación física y moral a la vez, la otra metáfora esencial del pensamiento leopardiano, figurada especialmente por la cima del monte). La visión de la mayor cantidad de nexos en el espacio, en el mínimo tiempo, que solo imaginación y sentimiento pueden, momentáneamente, alcanzar, constituye el rasgo común de poesía y filosofía que Leopardi figurativiza en la *operetta Parini, ovvero della gloria*, a través de la imagen de las dos montañas de la sabiduría humana, de la ciencia y el arte, que son las dos cimas desde las que, cada uno a su modo, el poeta y el filósofo contemplan la naturaleza.

Subyace en toda la argumentación leopardiana una lógica paradójica que tras la aparente oposición, y sin que esta quede en absoluto negada, sino abierta y siempre viva, comprende los polos opuestos como los componentes activos de una realidad única, en la que el polo que pertenece a la *Naturaleza* tiene el valor pleno y fundante. La imaginación y el sentimiento pueden prescindir de la razón, no así esta de aquellas. Del mismo modo —y siguiendo una misma lógica basada en la oposición de polos que conforman un sola realidad donde un polo es fundante— en el *Tratado*, *physis* y *technè*, imaginación y sentimiento, por un lado, y arte como técnica, por el otro, componían la realidad artística, así como la acumulación y la amplificación se complementaban, llevando la primera como síntesis en un solo organismo de rasgos salientes, el valor fundante, frente a la segunda que, privada del todo de su contrario queda «como si al cuerpo le privaras del alma», de modo que «se convierte en algo huero y sin brío» (Anónimo 1977:113). La *Naturaleza* entendida como sistema de las ilusiones requiere del filósofo para su comprensión más profunda, si no se quiere ser un «filósofo dimezzato»; requiere la interacción de las facultades, la sinergia de imaginación, sentimiento y razón:

L'analisi delle idee, dell'uomo, del sistema universale degli esseri, deve necessariamente cadere in grandissima e principalissima parte, sulla

immaginazione sulle illusioni naturali, sul bello, sulle passioni, su tutto ciò che v'ha di poetico nell'intero sistema della natura. Questa parte della natura, non solo è utile, ma necessaria per conoscer l'altra, anzi l'una dall'altra non si può staccare nelle meditazioni filosofiche, perchè la natura è fatta così. La detta analisi in ordine alla filosofia, dev'esser fatta non già dall'immaginazione o dal cuore, bensì dalla fredda ragione che entri ne' più riposti segreti dell'uno e dell'altra (Leopardi 1999a: 1256-1257).

Esta parte fundamental de nuestro recorrido ha sido tratada en el Parágrafo 10. El aspecto sintético de la contemplación de la naturaleza puede ser visto no solo como síntesis de relaciones en un breve instante (y esta es una teorización que acerca la noción de «colpo d'occhio» a la de símbolo) sino también como síntesis de contrarios en un solo «cuerpo» u «organismo» (otro aspecto adscribible al universo del símbolo): este aspecto sintético está en la figura de la «acumulación-*acozzamento*» (hay un sintetismo subyacente en el ejemplo de la lírica de Safo, y en su descripción de los síntomas amorosos como fusión de contrarios, locura y cordura, vida y muerte) así como en la descripción de la sintomática de lo sublime, que reúne sentimientos discordantes como son admiración (*thaumásion*) y sorpresa (*ekplessis*).

A través de las teorías de Pareyson y Otto, trámite Burke, autor probablemente leído por Leopardi, nos adentramos ahora en un punto nuclear de nuestra investigación. Establecida la diferencia de los puntos de vista de que parten los dos teóricos (una teoría de la formación de obras de arte el uno, y una fenomenología de la religión el otro) nos servimos de sus teorías para constatar el amplio espectro de tonalidades emotivas que recoge la sintomática que acompaña la contemplación de la naturaleza. En la contemplación de la naturaleza, tal como se presenta en el *Tratado*, juega un papel predominante la *maravilla* como admiración y sorpresa, tal como la teoriza Pareyson. Pero ya en el *Tratado* la sorpresa predominante como tonalidad emotiva, guarda en sí un potencial semántico, que en la concepción de Otto es definida como *Mysterium tremendum*. Nos referimos al deslizamiento, tan propio de la interpretación inglesa del *Tratado*, (por ejemplo en Burke) de la sorpresa al estupor y al terror. Pero este espectro, —más amplio de lo que una estilización platónica como la del *Tratado* desea aceptar y que históricamente también ha caracterizado la visión de la naturaleza sublime—, está presente en Lucrecio, como hemos recordado

en los parágrafos 10 y 11, y su huella en Leopardi es lo que vamos ahora a investigar: «thaumasió» y «ekplēssis» (Pseudo-Longino), «divina voluptas» y «horror» (Lucrecio) y «arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale» (*Canto del Gallo silvestre*, Leopardi) son los términos que en nuestros tres autores de referencia, caracterizan la contemplación de la naturaleza.

Más allá de las diferencias de tonalidad y de pensamiento que serán puestas de relieve, la presencia del misterio impregna (veremos cómo en cada caso) a esa idea de naturaleza. Pero la clave que une y da coherencia a nuestro discurso, y que ha de ser nuestra guía en las próximas páginas, es este hilo conductor, esta perspectiva que indudablemente une a los tres. Los componentes de la maravilla, del misterio en la contemplación de la naturaleza, por parte del genio, siempre diez pasos por delante de la ciencia, que en un acto fulmíneo e instantáneo, desde una posición de elevación que le confieren imaginación y sentimiento, sintetiza admiración y sorpresa, u horror, finito e indefinido, atracción y repulsión, se modulan de un modo muy distinto en Lucrecio, ofreciéndonos el otro lado de la idea de naturaleza en Leopardi. Un lado melancólico, nihilista y racional, fruto de un «esaltamento» más cercano a la «disperazione» que al «entusiasmo» que en el análisis textual trataremos de perseguir, y que completa la visión que de la idea de naturaleza tiene Leopardi, extraída de su relación con el *Tratado*.

3) LA FORMACIÓN DE LA IDEA DE NATURALEZA EN GIACOMO LEOPARDI: EL *DE RERUM NATURA* EN EL CORPUS LEOPARDIANO

1. Lucrecio y Leopardi: la primera recepción leopardiana del poema: cuestiones críticas. 2. Algunas consideraciones metodológicas. 3. Las escasas menciones a Lucrecio en el *Zibaldone*. Zib. [2307-2312]: etimología de *nihilum*, *nil*, *nihil*, y consecuencias filosóficas. 4. Zib. [748]: lugar de Lucrecio en la literatura latina. 5. Zib. [640] Lucrecio renovador de la lengua filosófica. 6. Lucrecio desde la perspectiva católico-ilustrada: comentario a la *Dissertazione sopra l'esistenza di un ente supremo* (1811). 7. *Condanna e viaggio del redentore al calvario* (recitado en 1814): «mistero di meraviglia e insieme d'orrore». 8. El interés erudito por la astronomía: *Dissertazione sopra l'origine dell'astronomia* (1811) y *Storia dell'astronomia* (1812-13). 9. La notable presencia de *Lucrezio* en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815). 10. La crisis del año 1819: *Ricordi d'infanzia e adolescenza*. 11. El descubrimiento del «*solido-nulla*» *Zibaldone* [85]; «*usque adeo in rebus solidi nil esse videtur*» (Lucrecio L. I, v. 497), y la *noia*. 12. Primera y segunda naturaleza: hombre primitivo, civilización, técnica, progreso, deseo y melancolía. 13. De Lucrecio A Leopardi: las *Operette morali*. Dos *operette* cósmicas: *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* e *Cantico del gallo silvestre*. 14. La naturaleza en un sentido lucreciano-longiniano: *Dialogo della natura e di un islandese*. 15. Ecos lucrecianos en el *Canto di un pastore errante dell'Asia* y en *La ginestra*

1. Lucrecio y Leopardi: la primera recepción leopardiana del *Poema*: cuestiones críticas

La lectura precoz de Lucrecio por parte de Leopardi ha sido demostrada meticulosamente por Sconocchia (1994) y puede decirse que a partir de 1813, cuando Leopardi tiene quince años y obtiene el permiso para ello (y es posible que aún antes), inicia la lectura del *De rerum natura*, tanto del texto en latín de la *Collectio Pisaurensis*, situada en el estante de los clásicos, como de la traducción de Marchetti situado en el estante de los «libros prohibidos» de la biblioteca de Monaldo a la que hemos aludido otras veces²⁵⁷.

²⁵⁷ El estudioso concluye: «Si può ragionevolmente concludere che la lettura del *De rerum natura* si attua in modo sempre più documentato e approfondito proprio negli anni 1813-1815, gli anni precedenti la fase iniziale, almeno quella a noi nota, dello *Zibaldone* e le prime Canzoni. Si può comunque ritenere praticamente certo che Lucrezio esercitasse in questo momento su Leopardi una forte suggestione» (Sconocchia 1984:11), opinión que comparte, modificando así su reticencia anterior Timpanaro (1988). Ya en el V Congreso de estudios leopardianos (*Leopardi e gli antichi*, 1980) Mario Saccenti trataba la cuestión de la influencia de Lucrecio sobre Leopardi, dando cuenta de las diferentes obras y autores que hasta el momento habían afrontado el tema: entre otras, la tesis de laurea de Spartaco Borra, alumno de Pascoli, titulada *Spiriti e forme affini in Lucrezio e Leopardi* (1934), que Saccenti acusa de «entrare nella categoria dei parallelismi psicologici, pure rischiosamente allargati in senso storico-ambientale» (Saccenti 1980: 121); las consideraciones de Luigi Blasucci que habla de una fase que se podría llamar «lucreciana», refiriéndose a la obra posterior a 1830, que como cita Saccenti de Blasucci (1970), se concentraría en la «considerazione della fragilità del vivente rispetto alla minaccia delle forze esterne (malattie, cataclismi, ecc.)», resaltando el horror lucreciano de la *Ginestra* y las otras poesías «napoletane»; también resalta Saccenti la aportación crítica de W. Binni, quien pone de relieve además de la influencia en especial del Libro V del poema, su influjo filtrado a través de la traducción *seicentesca* de Alessandro Marchetti, juicio recogido en el ya clásico *La protesta di Leopardi* (1973, p.232, nota 2). La tesis de Saccenti, autor también del estudio, *Lucrezio in Toscana. Studio su Alessandro Marchetti* (1966), es la de que la poesía arcádica de Marchetti, (dentro de la cual se incluye la traducción *marchettiana* del *De rerum natura* y que es citada por Leopardi en su *Crestomazia poetica*) tiene un peso importante en la maduración de la propia poesía de Leopardi «tra prime canzoni e primi idilli», mientras que es cuestionable, por un lado la importancia de la recepción del pensamiento de Lucrecio filtrado por Marchetti, y por otro la recepción en años anteriores de «formas» y «espíritus», por seguir el lenguaje de Borra, a partir del propio texto latino: «[...] il volgarizzamento marchettiano si colloca a suo agio tra poesia drammatico-narrativa e didascalico-descrittiva, proponendo la sua lezione letteraria e insieme un tramite sia pur labile e infedele alla conoscenza di Lucrezio, già

El influjo lucreciano se deja notar, llegue este a través de las ontologías y manuales, a través de una lectura directa o de la traducción marchettiana, en las primeras obras enciclopédicas de erudición centradas en la astronomía: *Dissertazione sopra l'astronomia* (1811) *Storia dell'astronomia* (1812), *Dissertazione sopra l'origine e i primi progressi dell'astronomia* (1813) y, sobre todo, en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), donde el concepto de *errore* engloba el argumento astronómico y cosmológico, pero otros muchos, que no dejan de tener un carácter lucreciano (meteorología,

molto parzialmente e forse solo di seconda mano saggiato nel testo latino, *quattro o cinque anni prima dal giovanissimo autore del Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (Saccenti 1980: 124) (La cursiva es nuestra). Se apoya Saccenti en el siempre meticuloso estudio de Timpanaro, *Clasicismo e illuminismo nell'ottocento italiano* (1965), que cree poco probable la lectura directa y profundizada del poema, a juzgar por las pocas citaciones que —después de la numerosas citas pero de carácter erudito del *Saggio*— aparecen en la obra leopardiana. La mayoría de ellas, en el *Zibaldone*, son indirectas, extraídas del Forcellini, gramática muy usada por Leopardi, y la aparición de la citación en *Zibaldone* [4037] del verso 9 del Libro II, no extraída de Forcellini, no le parece a Timpanaro —que añade este nuevo dato en *Aggiunte e postille* (1969)—, junto con los demás indicios, en principio, suficiente para concluir esa lectura directa y profunda del poema que, según considera al igual que G. Pacella, habría generado más numerosas e importantes anotaciones, tratándose de un autor, Lucrecio, tan afín al espíritu leopardiano. El trabajo sobre los manuscritos de Sconocchia (1988)-(1994) demuestra que las citaciones del *Saggio*, y de la aún más reciente «*Storia dell'astronomia*» (1812 o 13) no son siempre de segunda mano, extraídas de las obras antológicas usadas, sino que, como lo testimonian los manuscritos, hacen uso también de la edición latina del poema de la «*Collectio Pisauensis*», matizándose así el demasiado reticente juicio de Saccenti, y obteniendo una asentimiento por parte de Timpanaro (1988) de la posible lectura directa de Leopardi del poema ya en esta primerísima fase de su formación. Como pone de relieve Sconocchia, Timpanaro modifica su juicio originario, en el que se apoyaba Saccenti, y establece la hipótesis de una muy probable lectura del poema en la *Collectio Pisauensis*: «[...] quanto alla conoscenza diretta che il Leopardi, fin dai suoi primi studi, potè avere di tutto il *De rerum natura* e alle successive riletture anche di lunghi brani, darei un parere pur sempre ispirato ad una certa cautela, ma, tutto sommato molto meno titubante» y añade «E poichè una lettura totale appare esclusa per il periodo dall'estate del '17 (inizio dello *Zibaldone*) al 1822 —appunto perché dovrebbero rimanerne tracce cospicue nello *Zibaldone*, il che non è, come vedremo meglio in seguito—, l'ipotesi più probabile mi sembra quella di una lettura totale giovanilissima (già terminata, quindi, allorchè fu scritto il *Saggio*) e di successive letture parziali, anche tarde: si ricordi ciò che abbiamo osservato a proposito della Ginestra...» citado de Timpanaro (1988: 360-61 y 368) en Sconocchia (1994: 12).

terrores nocturnos, espectros o simulacros, animales mitológicos, etc.). El carácter escolar del primer encuentro con Lucrecio, no hace que por ello deje de ser un encuentro determinante, como veremos en el análisis de obras muy tempranas como la *Dissertazione: Sopra l'esistenza di un essere supremo*, trabajo escolar de 1811, donde se cita a Lucrecio a través del manual del Abad Sauri, cuya parte dedicada al mismo tema e inspiradora de la citada *Dissertazione* se titulaba: «Elementi di metafisica, ovvero preservativo contro il Materialismo, contro l'Ateismo, e contro il Deismo», es decir, donde el discurso se construye desde el sistema de Aristóteles, Cicerón, santo Tomás, y en contra de, el pensamiento de Demócrito, Epicuro, y su más bella expresión, Lucrecio. Pero más allá de las concretas citas, toda la *ratio* educativa monaldesca, que Elio Gioanola en su ya clásico *Leopardi, la malinconia* (1995) analiza finamente desde el punto de vista psicoanalítico, nos trae a la memoria la *ratio* lucreciana como modo de combatir los 'errores' del espíritu, los terrores de la imaginación. De hecho, no adrede, Lucrecio había sido utilizado por Lactancio, el apologista, discípulo de Arnobio (quien también lo utilizó), en el siglo IV d. C., apropiándose de algunos de sus argumentos, para combatir las creencias paganas; se trata, pues, de un autor que ocupa una particular posición dentro del conjunto de obras que influyen en la infancia de Giacomo: por un lado es un autor demonizado que representa al pensamiento materialista y hedonista, al falso estereotipo de la filosofía epicúrea; por otro, forma parte de las lecturas favorecidas por la educación paterna que en su «razionalismo antisuperstizioso» (Gioanola 1995:111), sabe apreciar su potencial educativo como filosofía destructora de la superstición pagana y como defensa de las explicaciones racionales frente al temor de los elementos y la ignorancia de las causas naturales, siempre y cuando, eso sí, se tenga muy presente y se rechace enérgicamente lo que en él hay de impío y, desde esta perspectiva católica, de falso.

Esa especie de ilustración católica jesuítica que Leopardi niño y adolescente absorbe de su padre concuerda muy bien con la intención explícita del poema de combatir el temor por medio de la razón: el efecto terapéutico de su lectura debía ser el borrar la reacción de sobresalto ante los distintos fenómenos meteorológicos y naturales: la tempestad, el rayo, la oscuridad, etc., por medio del reconocimiento de las causas naturales, erradicando las

explicaciones míticas e imaginarias, y asimilándose las manifestaciones celestes al plano de una inteligencia superior²⁵⁸. Muchos de los intereses y temas que durante la etapa de «*liceum domesticum*» (de educación «dirigida» y «programada» por Monaldo y los preceptores) son impuestos por los manuales jesuíticos, se reflejan después en las obras de erudición, y mucho más tarde en las de la madurez, sufriendo una paulatina modificación en su interpretación, hasta su subversión. Argumentos privilegiados son la astronomía y la meteorología según un esquema que, en los manuales en que estudiaba Giacomo, partiendo de topos y cuestiones clásicas como los de la *Historia natural de Plinio*, el *De natura deorum* de Cicerón y su gemelo, el propio *De rerum natura*²⁵⁹, conseguía fundir en un punto de vista superior y

²⁵⁸ Gioanola trae a nuestra consideración en su argumentación los terrores infantiles de Giacomo y su recuerdo, racionalizado por la presencia paterna, de un eclipse en la introducción a la *Storia dell'astronomia*: «[...] lo medesimo fui testimonio dello spavento cagionato nel volgo da una ecclissi di sole accaduta agli 11 di Febbraio dell'anno 1804». A sei anni testimone dello spavento altrui? Già così saggio da possedere le cagioni dell'accadimento o dotato di un suo Pericle o Agatocle privato che toglie ogni comprensibile terrore del bambino con la semplice indicazione delle sue cause? Insomma, conosciamo abbastanza il metodo di Monaldo per non sentire immediatamente in quelle righe dell'introduzione la presenza del suo razionalismo antisuperstizioso, con quell'esemplificazione, per di più, che ne mostra l'efficacia terapeutica sui terrori 'infantili', cioè irrazionali, proprio come già possiamo leggere indirettamente nelle Dissertazioni, anche se la cosa non ha niente a che vedere con l'astronomia: «La sola vista di un lampo, o lo sparo di un cannone può far talvolta innorridire i più savj sebbene nulla da essi [ovviamente in virtù della loro saviezza] siavi da temere». (Gioanola 1985:111). La analogía entre el hombre que supera las tinieblas del error, *le tenebre dello spirito*, por medio del conocimiento de las causas naturales y el niño que tiembla ante la oscuridad aparece, aunque ajeno a este providencialismo, en el poema de Lucrecio: «Nam veluti pueri trepidant atque omnia caecis / in tenebris metuunt, sic nos in luce timemus / interdum, nilo quae sunt metuenda magis quam / quae pueri in tenebris pavitant finguntque futura. / hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest / non radii solis neque lucida tela diei / discutiant, sed naturae species ratioque» (L. II, vv. 55-61) (Lucrezio 1986:76), «simili ai bambini che tremano e si impauriscono di tutto nelle tenebre cieche, noi, in piena luce, spesso temiamo pericoli tanto poco terribili quanto quelli che l'immaginazione teme e crede di vedere avvicinarsi. Questi terrori, queste tenebre dello spirito, li devono dissipare non i raggi del sole né i dardi luminosi del giorno, ma lo studio della natura e la sua comprensione».

²⁵⁹ Aunque, para ser exactos, la estructura del poema, se rehace a la más amplia tradición a la que aludimos en el Capítulo III: es decir, al género filosófico griego por antonomasia que

ortodoxo las «verdades» de la ciencia de la naturaleza y la fe católica. Y durante muchos años esta es la postura del joven, cuya originalidad de pensamiento se despegaba poco a poco de la, por otra parte esencial en su recorrido, trayectoria de 'educando'. Baste recordar el texto introductorio de la *Storia dell'astronomia* y reparar en que Leopardi pone a Lucrecio, apreciado desde la perspectiva que acabamos de considerar, el primero en su recordatorio de los grandes genios que han sabido elevarse sobre sí mismos y salvar los obstáculos que la naturaleza les oponía, en su camino de conocimiento:

La più sublime, la più nobile fra le Fische scienze ella è senza dubbio l'Astronomia. L'uomo s'innalza per mezzo di essa come al di sopra di se medesimo, e giunge a conoscere la causa dei fenomeni più straordinari. Una così utile scienza dopo essere stata per molto tempo soggetta alle tenebre

cultivaron por primera vez los presocráticos: el poema didáctico absoluto debe recorrer toda la realidad en que consiste la *physis*, partiendo de sus principios esenciales, y ascendiendo hacia las realidades más complejas; un género que a su vez tiene sus raíces en el poema cosmogónico (verbigracia, Homero y Hesíodo). El capítulo primero que cuenta las teorías de los filósofos anteriores a Epicuro, sigue así mismo el esquema aristotélico de *La metafísica*, que narra desde la propia perspectiva filosófica, las teorías anteriores, refutando lo que en ellas no está de acuerdo con la propia, que colocada al final, resuelve todas las contradicciones planteadas. La organización estructural del poema puede resumirse así: Libro I, Presentación de las teorías cosmológicas anteriores, y del propio sistema; Libro II, explicación del sistema, de la formación de las cosas a través del choque de los átomos: átomo, vacío, espacio. Libro III, la muerte y la mortalidad del alma, Libro IV: el amor y los simulacros, Libro V: Historia natural e historia del ser humano, Libro VI: Meteorología, elementos de la naturaleza que confutan a la vez la idea de naturaleza regida por un Logos cósmico, y la idea de culpa trágica. Los libros pueden relacionarse, en su estructura, según diversos criterios: en libros teóricos (I, III, V) y prácticos (II, IV, VI); o según los órdenes que estudian: Libros atómicos (I, II), pneumáticos (III, IV), y cósmicos (V, VI). Las influencias son varias: los escritos de Epicuro, principalmente, a su vez inspirado en la organización aristotélica de los contenidos, pero también la *Historia Natural* de Plinio. Al tratarse de una gran síntesis, los elementos que se fusionan en el poema son, desde luego, múltiples, pero es importante resaltar que el itinerario mental epicúreo basado en el pensamiento de Demócrito, constituye una alternativa radicalmente distinta al planteamiento de la ontoteología occidental representada por Platón y sobre todo Aristóteles, que abandonan la vía 'física' del pensamiento presocrático, inaugurando la vía 'metafísica'.

dell'errore ed alle follie degli antichi filosofi, venne finalmente ne' posteriori secoli illustrata a segno, che meritamente può dirsi, poche esser quelle scienze, che ad un tal grado di perfezione sieno ancor giunte. L'uomo può certamente vantarsi di aver superati i maggiori ostacoli che la natura oppor potesse al prepotente suo ingegno, e d'esser quasi giunto all'apice della sapienza. Gli uomini han fatto mai sempre grande stima della scienza degli astri. Lucrezio, Orazio, Virgilio, Ovidio, Manilio, Lucano, Claudiano, ne han parlato come di una scienza poco meno che divina (Leopardi 2000:568).

Es interesante, ante todo, fijarse en el rasgo ascendente del movimiento lucreciano-longiniano del hombre que gracias al punto de vista cósmico, «s'innalza» sobre sí mismo para alcanzar las verdades más extraordinarias, y con ello accede a la experiencia de lo sublime. Disintiendo con Lucrecio, pero no ya con Pseudo-Longino, la concepción que sustenta esta *Storia dell'astronomia* es la de una naturaleza providente con la que Leopardi polemizará más tarde a través del humor de las *Operette Morali*, incluso antes de 1824. Se trata de una concepción de la naturaleza que ahora acepta bajo la modalidad de los manuales jesuíticos en que estudia²⁶⁰, manuales que a menudo armonizan la ciencia newtoniana con el tradicional presupuesto de una naturaleza que en el camino de la ciencia, en su *scire per causas*, lleva inexorablemente al Ente Supremo. La visión jesuítica del mundo permite a la Iglesia, sin necesidad de oponerse a los últimos incontrovertibles avances del pensamiento científico (la física newtoniana), conservar en lo fundamental su

²⁶⁰ La edición de *Le dissertazioni filosofiche* de Tatiana Crivelli (1995), es decir de los trabajos escolares escritos entre 1810-12, hace un importante trabajo de reconstrucción de las fuentes manualísticas utilizadas en Casa Leopardi: textos escolásticos de la segunda mitad del XVIII, actualizados dentro de los límites de la fe y destinados a la preparación cultural y espiritual de los futuros eclesiásticos. Entre estos destacamos: F.M.Zanotti, *La filosofia morale secondo l'opinione dei peripatetici*, Venezia, 1763; F.Jaquier, *Intitutiones philosophicae ad studia theologica potissimum accomodatae*, Venezia 1767, Odoardo Del Giuduce, *Logicae et Ontologiae Eclecticae Elementa ad usum studiosae juventutis*, Perugia, 1791; Padre Jean Sauri, *Elementi di Metafisica, ovvero preservativo contro il materialismo, contro l'ateismo, e contro il Deismo*, Venezia, 1777; padre Stefano Pace, *La fisica de' Peripatetici, Cartesiani, ed Atomisti al paragone della vera Fisica di Aristotele*, Venezia 1741. Sobre la visión leopardiana de la ciencia en su evolución es fundamental el volumen *Le ragioni della verità* de Gaspare Polizzi (Polizzi 2003).

aparato filosófico, consistente principalmente en el sistema de «l'angelico dottor delle scuole» (Leopardi 2000: 592), Tomás²⁶¹.

La presencia de Lucrecio, durante esta primera fase del pensamiento leopardiano, aún vinculada al patrón educativo impuesto por Monaldo, está filtrada por la lectura cristiana que, aun condenando la idea de una naturaleza azarosa, regida por la ciega necesidad del movimiento de los átomos, adopta y utiliza, sin embargo, el poder argumentativo y poético del poema latino, como arma contra las supersticiones del paganismo²⁶².

Todo el libro VI del *De rerum natura* está dedicado a los fenómenos meteorológicos y otros fenómenos extraordinarios, que no están sujetos a un orden cíclico como los movimientos cósmicos; estos temas cobran importancia en Lucrecio, en cuanto que en muchos casos confutan la idea estoica de

²⁶¹ Como muestra de este estadio, pasivamente aceptado, providencialista y teleológico de pensamiento leopardiano veamos cómo ilustra Leopardi el alternarse del día y la noche y las distintas luminosidades del Sol y la Luna: «La notte sembra incaricata di far sì che il Re della natura tranquillamente riposi, e che si rispetti in ogni dove il suo sonno. Non era però conveniente che a coloro che vegliano un lume si desse capace di disturbare la quiete di coloro che riposano. Fu quindi disposto che la luna non risplendesse che di una luce soave e poco brillante, capace di recar soccorso all'uomo che veglia, e incapace di recar molestia all'uom che riposa. Tutto é provvidamente distribuito nella natura. La confusione e il disordine non possono aver luogo nelle opere di quella sapienza che detta leggi a tutto il creato» (Leopardi 2000:586).

²⁶² Un ejemplo de lo que acabamos de decir: Lactancio es citado (de sus *Divinae Institutiones*), en *Storia dell'astronomia*, a propósito de la creencia generalizada en la antigüedad de que los astros estaban dotados de alma e inteligencia. Exceptúa Lactancio a Epicuro y Demócrito, y aunque no lo menciona, por supuesto también Lucrecio, en quien se inspira, constituye una excepción. Lo importante es ver que aquí, algunos elementos racionalistas sirven a la polémica antipagana de Lactancio: «Viddero essi [los antiguos], dice Lattanzio, l'ordine ammirabile che inviolabilmente venia ne'moti degli astri, e per rendere ragione di tal meravigliosa regolarità, gli astri paragonarono agli animali e supposero che eglino quasi co' propri piedi camminando si avvanzassero nella loro strada: quam solertiam divinae potestatis in maquinandis itineribus astrorum quia philosophi non videbant, animalia esse sidera putaverunt, tamquam pedibus et sponte non divina rationem procederent. A stento tra gli antichi filosofi, se Epicuro e Demócrito si eccettuino, alcuno potrà rinvenirsi che creduto non abbia esser gli astri dotati di anima ed ancor di anima ragionevole. Che gli astri animati riputassero Talete, Pitagora, Platone, non è quasi a dubitare, e ciò probabilissamente di Aristotele si crede, siccome mostra il Gassendi» (Leopardi 2000: 588-89).

pronoia, que el mundo cristiano se transmutará en la idea de providencia²⁶³. El poema finaliza con la descripción de la peste de Atenas, (un topos cuyo origen está en Tucídides) quedando incompleto. La cuestión que se está aquí discutiendo, como verán claramente los padres de la Iglesia, entre ellos Lactancio, no es otra que la cuestión de la conciliación del mal natural con la idea de *pronoia*-providencia divina²⁶⁴. Según Lucrecio, es la ignorancia de las causas naturales la que tiene a los hombres aterrorizados y les obliga a humillarse en el temor de los dioses. Los males que la naturaleza despliega contra sus criaturas, o bien están exentos de toda intencionalidad, negándose todo finalismo natural, y esta es la visión lucreciana, o bien pueden explicarse, desde la perspectiva estoica y cristiana, dentro del orden divino, —que tiene en el hombre a su criatura más noble—, como instrumento de castigo para los malvados, idea que el espiritualismo pagano y cristiano adoptan. Pero, ¿cómo explicar entonces, desde la idea de una divinidad providente, el mal que la naturaleza ejerce sobre los inocentes? El cristianismo va a desarrollar este aspecto de la cuestión, negando a veces entidad real al mal —esta es la solución de Agustín, para el que el mal es ausencia de bien—; otras veces, haciendo del mal que sufre el pío un camino de conocimiento y de iluminación²⁶⁵, en cualquier caso el mal natural va a pasar a ser comprendido, de acuerdo con la lógica cristiana, en función de un más allá que le otorga su sentido. Una tercera vía, importante para nuestra investigación, es la que desarrolla Lucano²⁶⁶, para el que la deidad, el *fatum*, o como quiera llamarse a

²⁶³ Estos son los dispares contenidos del capítulo: el trueno, el relámpago, el rayo, las trombas marinas, las nubes, la lluvia y el arco iris, los terremotos, el Etna, las inundaciones del Nilo, los Avernos, la fuente de *Ammóne*, la fuente de *Árado*, la calamita, las enfermedades y epidemias.

²⁶⁴ En el *De ira Dei*, Lactancio, en polémica con Lucrecio, se plantea el problema a través de una fórmula que la historiografía filosófica ha llamado el «dilema de Epicuro».

²⁶⁵ Así hará Lactancio. Tal es el sentido alegórico de la historia que narra el *Libro de Job*.

²⁶⁶ Extraída de la polémica Solmi-Timpanaro sobre las dos ideologías de la naturaleza leopardiana, hoy editada en un volumen único, recogemos esta aclaración de Timpanaro sobre el origen lucaneo de la segunda de ellas: «[...] al di là di quel margine di dissenso che ancora forse rimane tra noi su questo problema, un punto fondamentale è stato da lei messo in luce definitivamente: la seconda concezione della natura non nasce dalla prima, ma ha il suo antecedente nel concetto leopardiano di divinità ostile, di fato nemico degli uomini (e dei «virtuosi» in particolare), insomma in tutto quell'insieme di motivi «antiteistici» che Leopardi eredita da Alfieri (e, più indirettamente, da Lucano) e viene poi sviluppando, dapprima

la fuerza que rige la naturaleza, está dotada de una voluntad maligna ejercida sobre los inocentes. Esta es también la hipótesis del gnosticismo que admite la idea de fuerzas de signo moral contrario que rigen el mundo en continua lucha, y que el cristianismo refleja en lo demoníaco, si bien con la premisa teológica de una final redención. Esta tercera vía, alternativa a la naturaleza providente y a la naturaleza indiferente, la de la hipótesis de una divinidad maligna que opera tras los fenómenos violentos contra el hombre, que ha sido rechazada por el mundo cristiano, no es más que el universo mítico de los dioses paganos, que entremezclados con los hombres, comparten sus pasiones, y ejercen su poder caprichosamente. El origen de las deidades, desde la perspectiva de Lucrecio, perspectiva adoptada por la Iglesia para combatir el paganismo, no es otro que el temor y la ignorancia, que hace que determinadas manifestaciones de la naturaleza, fuerzas que tienen desde luego un aspecto sublime, se transformen en figuras dotadas de voluntad (algo que en términos psicológicos hoy denominaríamos proyección), y por tanto, en dioses a los que rendir culto²⁶⁷.

La cuestión no deja de ser abordada por Lucrecio en su poema: recordemos que en el capítulo IV desarrolla la teoría de los simulacros y en el libro V explica cómo los mortales imaginaron figuras de gran belleza, que les parecían de grandeza aún más extraordinaria en sueños²⁶⁸. Pero no

«parallelamente» all'idea della natura benefica, poi in modo predominante rispetto ad essa (sebbene, e qui lei ha ancora ragione, quella prima idea non si estingua mai del tutto nel pensiero leopardiano, e soprattutto non si estinguano certi suoi corollari)» (Solmi 1967:227-228).

²⁶⁷ Según Gioanola el triunfo de la razón monaldesca sobre el temor irracional, en esta primera fase de caza del error y de la superstición, gracias a la racionalización de todo cuanto mueve la imaginación, desencadena una condensación de significados censurados, *rimossi* por la conciencia, en determinadas manifestaciones de la naturaleza, figuras que tienen desde luego un aspecto sublime, en cuanto que son prefiguraciones de lo no sometible a cálculo y racionalización. La segunda naturaleza no llega a borrar la primera, la razón científica no anula la reacción natural, la explicación de las causas del trueno, y más aún, la disolución racional de los terrores irracionales no elimina el sobresalto en el niño temeroso.

²⁶⁸ Un ejemplo paradigmático de esa filtración del modo de figurar lucreciano que trataremos con detalle más adelante, con la mediación del *Dialogue entre le philosophe et la Nature* de Voltaire, es el *Dialogo di un islandese e della natura*, donde la figuración antropologizante de la naturaleza cobra vida: «[...] figura smisurata di donna seduta a terra, col busto ritto, appoggiato

adelantemos las cuestiones que solo en el análisis de los textos leopardianos hemos de ver plantearse, en relación con el *De rerum natura*, y en coherencia con nuestro tema de investigación: la idea de naturaleza en Leopardi.

il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi;[...]» (Leopardi 2000:76).

2. Algunas consideraciones metodológicas

Nuestro punto de partida para nuestro recorrido a través de la idea de naturaleza en Leopardi, en este capítulo, es la constatación de que estos tres modos esenciales de comprender la naturaleza, como manifestación de una ratio providente (estoicismo-cristianismo), como «figuras» divinas, de distinto signo moral que operan tras los fenómenos (paganismo, tradición trágica), o como orden necesario fruto del azaroso choque de los átomos en el vacío, fuerza impersonal e indiferente a sus criaturas (pensamiento epicúreo-lucreciano), están presentes, entremezcladas y en pugna argumentativa en nuestro poema, ejerciendo en Leopardi, como trataremos de demostrar, un influjo constante en el plano de las figuraciones poéticas como en el de los temas.

Nuestro modo de abordar los textos leopardianos, nuestra metodología, que hemos expuesto anteriormente, hace que las relaciones estrictamente intertextuales, es decir, las coincidencias entre Leopardi y Lucrecio que se puedan establecer sobre una base estilística y temática, sean, por un lado, tomadas en cuenta (y los trabajos existentes en este sentido se han de tener presentes), pero por otro, que no puedan constituir la sola herramienta de análisis ni un objetivo en sí mismo considerado. Porque además de las «repeticiones» y «*riscontri*» verdaderamente significativos que la crítica más filológica ha realizado, sobre todo en el caso del *Canto notturno* y *La ginestra*, hay relaciones que se pueden establecer entre el poema y la obra leopardiana, que si no constituyen una demostración científica, sí pueden ser aceptadas como interpretaciones muy plausibles que establecen conexiones de pensamiento; conexiones que los propios textos pueden fundamentar. Hablamos de «temas» y «figuras» que pertenecen a la tradición y que Leopardi y Lucrecio comparten; temas y figuras que muy probablemente Leopardi ha visto en Lucrecio, y en la que podríamos llamar atmósfera cultural lucreciana (Lactancio, Polignac, Marchetti, Sauri...), y que él modula y manifiesta desde su particular visión, con su irrepetible acento. Nuestro modo de abordar la relación Leopardi-Lucrecio, sin desdeñar el trabajo filológico que se centra en las «repeticiones» más estrictamente formales (las *ricorrenze*), toma en cuenta

coincidencias referentes al contenido, que no necesariamente constituyen demostraciones de una influencia estilística, sino que constituyen, primordialmente, influencias en el plano de las ideas. La amplitud de esta influencia, en el plano del pensamiento y no solo en la de las formas, nos lleva a perseguir esta idea de naturaleza atendiendo a los temas y figuras que hemos puesto de relieve en nuestro capítulo sobre Lucrecio, pero también fijándonos en los aspectos que, al final de nuestro capítulo sobre la influencia del *Tratado* en Leopardi, hemos descubierto como hilo conductor subterráneo que une a nuestros tres autores: nos referimos a la caracterización de la contemplación de la naturaleza en Lucrecio, Longino y Leopardi, cada uno desde su particularidad irrepetible, como visión cósmica del poeta-filósofo que se eleva sobre la naturaleza de la que forma parte permitiendo, en la reunión de elementos contrapuestos (admiración y sorpresa, «*divina voluptas atque horror*, arcano mirabile e spaventoso») una apertura a la interpretación de ese misterio.

En consecuencia, la elección del corpus leopardiano, como ya sucediera en el capítulo anterior, nos va dando el recorrido por los temas y figuras ya puestos de relieve en el poema de Lucrecio, que a su vez fueron elegidos intuitivamente en función de nuestro conocimiento de los lugares paradigmáticos de la figuración y tematización leopardiana de la naturaleza.

Por ello, no pretendemos en ningún caso ser exhaustivos en la elección de los textos leopardianos, sino que aspiramos a una visión que tienda a ser completa en el plano de las ideas, y que nos coloque en una posición lo suficientemente fundada como para poder pronunciarnos, al final de nuestro recorrido, sobre qué significa en la obra de Leopardi la naturaleza, si es que es posible recoger, más allá de sus múltiples formulaciones, un sentido único que las abarque a todas. Recorrer todas y cada una de las veces que en la obra de Leopardi aparece *natura* es inviable para nosotros; ante todo porque es la palabra más pronunciada por el poeta de Recanati, y después porque preferimos un método que atienda a la sincronía, viendo qué permanece en pie a través de los cambios, más que a la diacronía, atendiendo a qué cambia cada vez, en cada nueva pronunciación del pensador, que nos llevaría a un laberinto sin salida. La de Leopardi, como la de Schelling es un filosofía viva, en devenir, siempre abierta a la captación de la cosa, dispuesta a avanzar y retroceder, no

ilógica sino celosa de la complejidad con que la naturaleza se muestra, y de la capacidad del hombre para captarla a través de facultades que parecen incompatibles entre sí y que a veces pueden, milagrosamente, reunirse en una apreciación que aprovecha la sinergia de razón, sentimiento, e imaginación. El tipo de escritura y la obra de pertenencia que en cada caso acoge las diferentes visiones de la naturaleza, nos dan también una clave para la interpretación y una idea del peso y del valor que tienen esas visiones dentro del universo leopardiano, además de hablarnos de la facultad desde la que Leopardi está desarrollando una imagen o un tema: no es lo mismo la indagación viva y experimentadora del *Zibaldone* que la estilización y la ironía de las *Operette*, ni es lo mismo un esbozo poético inacabado, como *Arimane* que ocupar el lugar casi testamental que tiene *La ginestra* en los *Canti*.

3. Las escasas menciones a Lucrecio en el *Zibaldone*. *Zibaldone* [2307-2312]: etimología de *nihilum*, *nil*, *nihil*, y consecuencias filosóficas

Si nos ponemos a revisar los lugares en que explícitamente Leopardi menciona a Lucrecio en su *Zibaldone* no encontraremos una cantidad significativa; los comentarios explícitos sobre el pensamiento de Lucrecio son mínimos, mucho menor el explícito diálogo con el *De rerum natura*, en comparación con los pasos que comentan otras obras, como por ejemplo, el *Tratado*. Las consideraciones son a menudo filológicas, aunque las preocupaciones lingüísticas en Leopardi, como vamos a ver a continuación, no son casi nunca asépticas. Entre las múltiples reflexiones lingüísticas sobre usos léxicos y gramaticales lucrecianos, existe un texto de 1821, ejemplar en este sentido: nos llaman la atención las observaciones sobre *nilum*, *nil*, y *hilum*, palabras filosóficas de peso que Leopardi encuentra en Lucrecio, y sobre las que desarrolla una reflexión que del plano etimológico pasa al plano filosófico.

No es nada de extrañar si consideramos, a su vez, que todo el

pensamiento se remite a otro anterior [1283]²⁶⁹, de carácter filosófico-lingüístico, que busca en este un corolario, una demostración concreta. Sin detenernos en las cuestiones estrictamente filológicas y etimológicas (que se nos escapan, por el alto nivel de especialización del texto) queremos colocar, por su interés y extensión, este contexto: *Zib.* [2307-12], en Apéndice, y proceder al análisis de sus aspectos esenciales²⁷⁰. Del análisis etimológico a partir de un ejemplo extraído del volumen de gramática del Forcellini, se pasa a consideraciones sobre el origen de las lenguas y del pensamiento, a partir del uso que Lucrecio, entre otros, hace de estas palabras. Leopardi hace derivar *nihil* de *ne hil*, y encuentra en *hil*, la raíz, el origen de todas las palabras citadas, preguntándose por su sentido originario para extraer después sus consideraciones sobre el modo de pensar de los antiguos, de la mente primitiva. He aquí algunos pasajes de esta larga reflexión, de diciembre de 1821, en que Leopardi, filólogo genealógico a la manera de Nietzsche, extrae sus conclusiones filosóficas de sus meditaciones etimológicas:

Che cosa significasse questo *hilum*, antichiss. voce latina, non sanno affermarlo i grammatici. *Putand esse*, dice Festo, *quod grano fabae adhaeret*. Dunque egli non sà propriamente che significhi, nè si sapeva al suo tempo. [...] lo credo che esso non significhi altro che *materia*, o *cosa esistente* (che per li primitivi uomini non poteva essere immaginata se non dentro la materia, ed estendi questo pensiero). E penso che sia nè più nè meno l'ὕλη dei greci, ossia, quell'antichissimo *hilh*, o *hulh*, che abbiamo detto [...]. Eccoci dunque con questo *hil* nudo e manifesto nelle mani, e se attenderete alle cose dette di sopra, e se avrete niente di spirito filosofico, vedrete quanto sia naturale e probabile che siccome *ne homo* cioè *nemo*, vuol dire *nessuna persona*, così *ne hil* cioè *nihil* volesse dire primitivamente *nessuna materia*, cioè *nessuna cosa*

²⁶⁹ Se trata de la búsqueda de un origen común de las lenguas, en particular de los términos *silva* y *hulch*, que derivarían de la misma raíz, *hil*, razonamiento que Leopardi concluye diciendo: «Si potrebbe e dovrebbe dunque ricercare nelle lingue orientali ec. La radice *hulh* o *hilh*, non solo in senso di selva, ma anche di materia, di legno, o legname, ec e in qualsivoglia di questi si ritrovasse, servirebbe ugualmente di conferma al nostro ragionamento» (2-5 Luglio 1821) v. Pag. 2306). (Leopardi 1999a: 931).

²⁷⁰ Apéndice n.º 5.

(v. p. 2309. mezzo, e i miei vari pensieri sulla necessaria e somma materialità di tutte le primitive lingue, e di tutte le primitive idee umane, anzi non pur delle primitive, ma di tutte le idee madri ed elementari); ovvero *non materia, non cosa*, cioè, insomma, e formalmente ed espressamente, *nulla*. (Così i greci οὐδέν *neque unum* ec. *non quidquam* μηδέν, οὔτι, μήτι ec.) Non vi par ella naturalissima questa etimologia? Non vi par dunque probabilissimo che l'antico e quasi ignoto *hilum* volesse dir *materia*, e fosse tutt'una radice con ὕλη, e *silva* adoprata pur essa in senso di *materia*?» (Leopardi 1999a:1497-1498).

Esta reflexión etimológica y filosófica (que confirma el origen material de la más alta abstracción lingüística, según la lección del empirismo y del sensismo, a partir del ejemplo de la descomposición de Lucrecio de *nihilo* en *ne hil* en su poema, nos parece fundamental. Demuestra que Leopardi tiene presente en su cabeza, a esta altura de su trayectoria, aunque sea a través del Forcellini, el poema, y no solo en su aspecto lingüístico, —aunque partiendo de este—, sino también en su aspecto ideológico: la consideración del uso de *nilum* por *nil*, una sola vez²⁷¹ en el poema, de la que además Leopardi duda sobre su autenticidad: «Si dice parimente *nil* contrazione di *nihil*, (fatto più volte monosillabo da Lucrezio) ma *nilum* per *nil* si trova in Lucrezio appena una volta, e chi sa s'è vero, e che non sia errore in vece di *nihilum* dissillabo» (Leopardi 1999a: 1498); y también, anteriormente, en el mismo pasaje, la ruptura, por parte de Lucrecio del compuesto *nihiloque* en *neque hilo*²⁷²: «E non v'è questione perocchè Lucrezio dice *neque hilo* ec. rompendo il composto, in vece di *nihiloque*, come solevano gli antichi latini, massime i poeti [...]» (Leopardi 1999a: 1496), son motivos que sirven de corolario a Leopardi en sus afirmaciones generales acerca de la mente primitiva y la generación de las ideas madres o elementales, siempre concretas y «materiales», según la lección empirista, desde Lōcke.

Son importantes las consecuencias filosóficas que se extraen de estas consideraciones: el concepto de nada en la primitiva lengua latina se alcanza a

²⁷¹ Rolando Damiani nos indica el lugar exacto: *De rerum natura*, I, v. 237 (Leopardi 1999c: 3456). En nuestra edición: «haud igitur possunt ad nilum quaeque reverti», «È dunque impossibile che nulla ritorni al nulla» (Lucrecio L. I, v. 237) (Lucrecio 1986: 16-17).

²⁷² Exactamente, indica el comentario de Damiani, en *De rerum natura*, V, v. 1409, (Leopardi 1999c: 3455), en nuestra edición de referencia (Lucrecio 1986:420).

través del compuesto *ne-hilum*, es decir, a través de la negación de *hil* que significa «materia». La positivación del concepto de nada es un resultado posterior. Por tanto, la nada, en la mentalidad primitiva, era un concepto negativo que con dificultad se va abriendo camino, hasta eclosionar en el cristianismo. Lucrecio, como hemos estudiado en el capítulo III, sin salirse del esencial hilozoísmo de la antigüedad, vuelve una y otra vez sobre la nada de las cosas existentes, que no son nada al lado de los eternos gérmenes de la materia. La filosofía griega, que él está traduciendo al latín, como puede verse en el Libro I del poema, aun manteniendo a ultranza el axioma esencial de que «nada puede volver a la nada», (si se exceptúa el sistema de Heráclito), va abriendo las vías en el plano terminológico, lingüístico e ideal, para la irrupción de ese cambio de época fundamental que constituye el cristianismo, con la fusión de las religiones de oriente y la filosofía griega, y con la aceptación de una creación *ex-nihilo*, y por tanto de una nada previa a la creación.

4. *Zibaldone* [748]: lugar de Lucrecio en la literatura latina

Por otra parte, toda la discusión del párrafo anterior es coherente con la cuestión que repetidas veces Leopardi recuerda en su *Zibaldone*: la afirmación del propio Lucrecio en el Libro I, acerca de las dificultades que encontró en su poema de la naturaleza para expresar a través de la lengua latina los secretos de la filosofía griega²⁷³: «Lucrezio volendo trattar materie filosofiche s'era lagnato della novità delle cose e della povertà della lingua, come potremmo far noi oggidì, volendo trattare la moderna filosofia [748] (Leopardi 1999a: 560-561)²⁷⁴.

Era inevitable que Virgilio y Cicerón, que por su elegancia «saranno eterni modelli a tutte le nazioni e le lingue»[1808] (Leopardi 1999a:1243), desbancaran el primero en la poesía, el segundo en la filosofía; a Lucrecio que, de todos modos, como «prima voce della tromba epica» [54] (Leopardi 1999a:87) en el mundo latino, representaba ese «pellegrino» y ese «familiare» propios de la primitiva índole de una lengua (cuyo correlato italiano Leopardi encuentra en Dante) y al iniciador de esa tendencia a la apropiación de lo griego, que en Cicerón encuentra su equilibrio para después degenerar en una excesiva imitación, impidiendo así el crecimiento de la genuina lengua latina.

²⁷³ He aquí el pasaje exacto en que Lucrecio se queja de la incapacidad filosófica de la lengua latina: «Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta / difficile inlustrare latinis versibus esse, / multa novis verbis praesertim cum sit agendum / propter egestatem linguae et rerum novitatem» (Lucrezio L. I, vv. 136-139) (Lucrecio 1985: 11) «Il mio spirito non si fa illusioni: queste oscure scoperte dei greci è difficile renderle chiaramente in versi latini, tanto più che bisogna spesso ricorrere a nuovi vocaboli, causa la povertà della lingua e la novità del soggetto.» Como anécdota curiosa e indicio de que la alusión de Leopardi está hecha desde el texto latino, traemos aquí la traducción de Marchetti del pasaje en el que, o no se ha entendido el original o no se ha querido vilipendiar a la lengua latina: «E so ben io qual malagevol'opra / Sia l'illustrar de' Greci in toshi carmi / L'oscure invenzioni, e quanto spesso / Nuove parole converrammi usare, / Non per la povertà della mia lingua / Ch'alla greca non cede, e più d'ogni altra / Piena è di propie e leggiadre voci, / Ma per la novità di quei concetti / Ch'esprimer tento, e che null'altro spresse» (Marchetti 1748:XX).

²⁷⁴ La idea recurre más veces: «E Lucrezio un secolo dopo Terenzio, si lagnava, com'è noto, della povertà della lingua latina [...]» [1056] (Leopardi 1999a:764); «[...]»(e nella filosofia trovava povera la lingua latina Lucrezio) [...]» [1057] (Leopardi 1999a: 765).

La admiración por Virgilio, máximo poeta latino, y por Cicerón, de cuyas obras preparó Leopardi una edición que no saldría a la luz, y el primitivo prejuicio, tanto literario como filosófico, contra Lucrecio, —siendo su reverso clásicamente intachable, Cicerón, de acuerdo además con el fuerte *pathos* patriótico que simboliza su figura—, no podía sino marcar poderosamente el encuentro de Leopardi con el poeta latino²⁷⁵. A Lucrecio, sin embargo, aunque siempre situado por detrás de Cicerón, Leopardi le reconoce el esfuerzo por renovar filosóficamente la lengua latina, tarea que Cicerón habría de continuar, todo lo cual lleva a nuestro autor, como veremos próximamente en el primer texto que vamos a analizar, a reflexionar sobre el presente de la lengua italiana y sobre la necesidad y el modo de crear una lengua filosófica y técnica como aquella de la que ya disponen las otras naciones modernas. Por el momento queremos simplemente resaltar que el cariz clásico de la cultura leopardiana y su tendencia a considerar la Antigüedad como la sede de la feliz reunión del arte, la belleza y la virtud, no favorecía, en principio, su apreciación del genio de Lucrecio, casi un moderno entre los antiguos con el que, sin embargo, entabla desde los orígenes más arcaicos de su trayectoria intelectual, a través del trámite del catolicismo ilustrado, un diálogo que durará siempre.

Es llamativa y hasta significativa, como indicio de un «re-pensamiento» profundo del pensamiento lucreciano, la llamada al Libro V del *De rerum natura* en el Libro V de los *Elenchi di lettura*: «Lucrecio, dove parla dello stabilimento della società. Libro V.» (Leopardi 2000:1241). Pero es bien cierto que Lucrecio no parece, al contrario de otros autores como Platón y Luciano, una de esas lecturas asiduas y constantes en determinados periodos. Los motivos por los

²⁷⁵ Véanse a este respecto estas palabras de Leopardi en una carta de 1815 a Francesco Cancellieri en la que le agradece por haberle citado en su libro, como ejemplo de ingenio excelso y precoz, y en la que, curiosamente, Lucrecio y Galileo representan a los genios ‘desbancados’ por otros genios que no tienen, como ellos, igual en su siglo y ante los que el propio Leopardi dice sentirse anulado, como, dentro del tono elogioso de la carta, ante el genio del propio Cancellieri, que paradójicamente ha pasado a la historia por haber reconocido el genio, siquiera erudito, de Leopardi: «Io mi anniento nel vedermi innanzi a quei grandi personaggi, che abbracciavano tutto lo scibile coll'estensione del loro sapere, e che la natura suol lasciare nel loro secolo senza competitore, in quella guisa che tolse Lucrezio dal mondo nel giorno, in cui Virgilio depose la pretesta, e Galilei nell'anno della nascita de Newton». La «natura», según la lección longiniana, confiere el genio de esos grande hombres.

que Lucrecio no aparece abundantemente citado (exceptuando las mencionadas obras), aparte de los ya propuestos, pueden ser varios: entre otros, es autor de una sola obra (como ocurre por otra parte con el *Tratado*) con la que Leopardi tiene un contacto muy precoz y altamente sobredeterminado por la educación paterna: Leopardi conoce antes a Lucrecio en su estereotipado y manipulado reflejo en los escritores cristianos y católicos, especialmente en Lactancio, pero también a través del *Antilucrezio* del Cardinal Melchiorre Di Polignac que cita en algunos de sus trabajos escolares²⁷⁶.

En el año 1813 le es concedido el permiso eclesiástico para leer, bajo la tácita dirección paterna, las obras situadas en el estante de los «libros prohibidos»; allí se hallan tanto un manuscrito, como la traducción de Marchetti, datada en 1797 y editada en Venecia. El heterodoxo poema de la naturaleza se encontraba en diferentes ediciones en la biblioteca paterna; la más utilizada por el joven escritor de obras de erudición, es, según ha demostrado Sconocchia (1988-1994), la de la *Collectio Pisauensis*, que no se encontraba, como tampoco las otras versiones latinas, en el estante de los prohibidos²⁷⁷. La potencia desmitificadora de Lucrecio, era aceptada por la mentalidad del racionalismo católico ilustrado solo en aquellos aspectos que, desenmascarando el absurdo de la idolatría, sin embargo, no empañaban las verdades de la fe católica.

²⁷⁶ Son citadas de Lactancio en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, entre otras obras de dudosa atribución, las *Divinae institutiones*, y *De opifico Dei*, y aparece en el VII y IX de los *Elenchi di letture* que pertenecen a una época muy posterior e indican una efectiva lectura por aquellos años de este autor (estos listados pertenecen al septenio 1823-30). Leopardi cita el *Antilucrezio* del cardinall de Polignac en dos de sus trabajos escolares: *Sopra le doti dell'anima umana* y *Sopra l'anima delle bestie* (1811). Otro texto idealmente relacionado con el *De rerum natura*, en clave polémica es el *de natura rerum* de San Isidoro, también abundantemente citado en el *Saggio*.

²⁷⁷ A partir del Catálogo de la Biblioteca Leopardi (1899), amablemente prestado para tal fin, especificamos aquí las ediciones del poema presentes en ella: Lucretius T. Carus. *De rerum natura*. (Deest frims), in 24. *Opera cum commentaris Ioannis Baptistae Pii. Bononiae*, 1511, in f. *De rerum natura libri 11 a Dion. Lombino Monstraliensis ex auctoritate quinque codicum emendati cum commentaris etc.* Apud Wechselium. Francoforti, 1583, in -8. *De rerum natura*. Ap Ioan. Ianssonium. Amsterlodami, 1626, in 24. *Lucrezio tradotto dal Marchetti*. Nel parnaso. Venezia, 1797, tom. 2, in 12 Proibito. *Della natura delle cose. Traduzione di Alessandro Marchetti, con le osservazioni di Domenico Iazzarini*. Londra, tom. 2, vol. 1, in -8.

Nuestra tesis, secundaria y accesoria con respecto a nuestra investigación principal, que es la formación de la idea de naturaleza en Leopardi, pero necesaria porque guía el presente capítulo, afirma que las ideas y figuras de la naturaleza que Leopardi puede encontrar directamente en el original latino y en la traducción de Marchetti, —sea esta naturaleza entendida como «sistema de la realidad», en sentido griego, sea como fuerza primigenia frente a la segunda naturaleza que es la razón, sea como fuerza destructora inherente a los fenómenos naturales, indiferente o maléfica, o como irregularidad que no afecta al sistema, sea como orden del *cosmos* en el *cosmos*, o como choque azaroso y necesario de los átomos, sea como velo de belleza que recubre lo real, y podríamos seguir añadiendo nuevos sentidos— todas estas ideas de naturaleza que la particular aspiración a poema didáctico absoluto logra reunir, traspasan y penetran en el imaginario y en el pensamiento leopardiano, dejando un poso que resurge como creación original a lo largo de su obra.

Una visión de la naturaleza, articulada en muy diversos niveles que abastece a nuestro poeta y pensador de una multiplicidad de sugerencias, ideas filosóficas tematizadas, figuraciones recogidas a su vez de la tradición, y más allá de ello, de una percepción general, íntimamente compartida con el poeta latino. El *De rerum natura* de Lucrecio, como así ocurre con el *Tratado De lo sublime* de Pseudo-Longino, constituye una obra paradigmática para la consideración, sea temática que figurativa, de la naturaleza, generando tras de sí múltiples recreaciones en diferentes autores que, entretajadas, conforman un *humus* cultural, filosófico a la par que poético, del que Leopardi se alimenta para crear e investigar su propia idea de naturaleza²⁷⁸. Pero el valor del poema como síntesis de la que Leopardi bebe por su condición de poeta-filósofo, portador de un punto de vista cósmico sobre las cosas que comparte con Lucrecio, más allá de sus recreaciones modernas (en un Voltaire, en un Rousseau, etc), nos parece del todo relevante.

Dentro de esta influencia del poema sobre Leopardi cabe distinguir, *grosso modo*, con la oscilación perenne que le es propia, dos actitudes

²⁷⁸ «Il mondo creato» del Tasso, que Leopardi ontologiza en su *Crestomazia della poesia*, es un ejemplo privilegiado de este influjo lucreciano, que tiene como dice Saccenti dos periodos de especial apogeo, el Renacimiento y el Romanticismo.

fundamentales frente al universo lucreciano: una anterior a la conversión filosófica leopardiana, que ve en Lucrecio, principalmente, en clave católico ilustrada, a un paladín del racionalismo que combate la superstición, un Lucrecio desmitificador. Otra, unida a la crisis del 1819, más profunda, atenta a la otra *facies* lucreciana, descubridora de la «sólida nada», que dejará resurgir en la madurez los aspectos lucrecianos que la ideología paterna vilipendiaba: eternidad de la materia, insignificancia del hombre, indiferencia de la naturaleza, etc.

Esta es una tesis fácilmente refutable: teniendo en cuenta, en primer lugar, la erudición y amplitud enciclopédica de la cultura leopardiana que puede muy bien haber sugestionado su pensamiento y poesía a partir de otras lecturas que ahondaban asimismo en la idea de naturaleza, y teniendo en cuenta además la escasez de citas lucrecianas directas. Pero es razonable pensar, como ya hemos sugerido, que en Leopardi pesase, sobre todo al principio de su trayectoria, un cierto prejuicio contra Lucrecio, poeta, según la tradición de Jerónimo, enfermo de melancolía y suicida, descubridor de la contingencia de todo. Como genio preconizador, Lucrecio es el gran descubridor de la nada, que desde el plano racional negaba y que, sin embargo, invadía su modo de considerar la naturaleza de las cosas; y ese modo de considerar las cosas, esa *vanitas* sin redención, enfermarían al mismo Leopardi de un modo tan íntimo que su procedencia, en gran medida lucreciana, no tenía para él necesidad de ser comentada. Así como los discípulos confunden lo que ellos mismos dicen y sienten con lo que dicen y sienten sus maestros, repitiéndolo sin diferenciarse de ellos, así el universo mental de Lucrecio se le asimila, en esa visión de la naturaleza que, de un modo irrepetible en cada uno, guarda una raíz común.

Porque en el *De rerum natura* Leopardi podía encontrar, y este era el propósito del poema, reunidos en un único sistema, los sentidos principales del término «natura» en su viva contradicción, tematizados y figurados poéticamente y a la vez filosóficamente. La posición de Leopardi no será, ni mucho menos, idéntica a la también compleja postura de Lucrecio, pero partirá de ella, de la percepción del «solido nulla» en que consiste la naturaleza de las cosas. De la atónita contemplación de una naturaleza mixta de horror y maravilla.

También la concepción de la segunda naturaleza, de la razón, como corrupción de la primera, es decir, también el rechazo de la razón como exceso y como barbarie, encuentran en Lucrecio un punto de partida privilegiado, rechazándose paulatinamente la versión ciceroniana de la razón como don divino (por ejemplo, en el *De natura deorum*), en consonancia con la ideología del *Tratado De lo sublime*. Por no hablar del vínculo que se establece en Lucrecio entre divinidad, lo terrible y la contemplación de los fenómenos, que ha resaltado Damiani²⁷⁹, un verdadero núcleo esencial de la estructura mental leopardiana.

El poema es una síntesis grandiosa que nos permite ver como en un espectro los lados de la naturaleza, los aspectos y puntos de vista, para después buscarlos en la *natura* de Leopardi. Es en los textos donde podemos confirmar todas estas afirmaciones.

Comencemos por analizar detalladamente el texto, ya citado, de *Zibaldone* [748] en su contexto completo, con la intención de conocer el lugar que Lucrecio ocupa en la mente leopardiana en su calidad de historiador de las lenguas y de las literaturas, (como ya hicimos en su momento en relación con el *Tratado*). Colocamos el largo texto en Apéndice²⁸⁰ para introducirnos en una comparación entre la cultura y lengua latinas (paralela a la literatura y cultura francesas), y la cultura y lengua griega (paralelas a la lengua y literatura italianas), según ese procedimiento tan usual en Leopardi que trae sus análisis históricos a su mundo contemporáneo. Nótese que el sentido de «natura» como fuerza originaria e intrínseca de una cultura y lengua, como genio e índole de la lengua, es el que aparece en el texto, un sentido ligado al universo del *Tratado*, ya analizado en el parágrafo 4 del capítulo III.2 de la tercera parte de este trabajo. Pero nuestro interés por este texto proviene de otros aspectos que queremos resaltar, que si aún no nos introducen en la concepción de la naturaleza, sí nos ayudan a situar a Lucrecio, histórica y literariamente, dentro del universo leopardiano.

²⁷⁹ Repetimos aquí la nota ya recordada; a este propósito, dice Damiani, refiriéndose al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*: «Sacralità e terribilità per Leopardi fanno tutt'uno: questa connessione registrata nel saggio resterà un nodo del suo pensiero» (Damiani 1994:23).

²⁸⁰ Apéndice n.º 6.

Comenzamos nuestro análisis de la relación de la obra leopardiana con el *De rerum natura* con un texto centrado en la evolución de las lenguas, entretejido de esa idea de naturaleza como índole o genio de las lenguas, y construido a partir de las ideas literarias y retóricas del *Tratado*. El interés de Leopardi por las relaciones entre la lengua griega y latina no es de mero anticuario: se presenta esta relación como el espejo en que puede estudiarse el problema de la lengua italiana con respecto a la francesa. La lengua latina, a diferencia de la vital «*facoltà generativa*» de la griega, ha visto la suya debilitarse y transformarse en «*facoltà adottiva*». Los órdenes reales son correlativos a los órdenes lingüísticos, de modo que las disciplinas y saberes recibidos de la cultura griega, solo podrían ser adquiridos con y a través del lenguaje que los ordenaba y estabilizaba en la lengua de origen.

En el caso de la filosofía, Lucrecio no podía sino tomar junto con las ideas el lenguaje con que la filosofía griega se expresaba, por no tener la lengua latina un «fondo» adaptable a las ideas que había que expresar, por otra parte ampliamente difundidas en el mundo latino a través de esa misma terminología filosófica griega. Recordemos que el poema no solo recoge la filosofía epicúrea sino que también, en su Libro I, realiza un recorrido por las teorías cosmogónicas y cosmológicas de los principales filósofos presocráticos: comenzando por Heráclito, verdadera alternativa al principio parmenídeo que Epicuro comparte, continuando con los hilozoístas del siglo VI y VII a. C., con una especial atención y un juicio parcialmente positivo sobre Empédocles, para terminar con Anaxágoras. La concepción de la evolución de las lenguas está de acuerdo con la idea organicista de su desarrollo, un desarrollo vinculado a una 'naturaleza' propia, (afín al planteamiento del *Tratado*) según el cual:

[...] la lingua e *naturalmente* e ragionevolmente cammina sempre finch'è viva, e come è assurdisimo il voler ch'ella stia ferma, contra la *natura* delle cose, così è pregiudizievole e porta discapito il volerla riporre più indietro che non bisogna, e obbligarla a rifare quel cammino che avea già fatto dirittamente e debitamente. Laddove bisogna riporla nè più nè meno in quel luogo che conviene al tempo e alle circostanze, osservando solamente che questo luogo sia proprio suo e conveniente alla sua *natura*. (La cursiva es nuestra) (Leopardi 1999a:563-564).

Según este esquema, Cicerón junto con Virgilio, representan el justo equilibrio entre la apertura a vocablos y modos de la lengua extranjera y el esfuerzo por ampliar «naturalmente», a partir del «terreno» propio, la lengua; los escritores posteriores como Horacio, marcan la llamada moda de la adopción y la novedad, llevando a la lengua al estado de degeneración y corrupción, al extranjerismo como barbarismo, y a la *affettazione* de los tiempos de Séneca; Tácito y Marco Aurelio representan el Siglo de Oro latino, capaz de devolver la lengua a su naturaleza, y Frontone representa el exceso de purismo, la vuelta artificial a lo antiguo cuando las circunstancias han cambiado.

En este cuadro de la literatura latina, Lucrecio, como Ennio o Livio Andrónico representan un estadio primitivo y «pellegrino» de la lengua, que no ha alcanzado aún su madurez, que solo con Virgilio («primo poeta latino») y Cicerón («come in ordine a tutto il rimanente, cosí pure alla lingua, sommo scrittor latino»), cobra su forma plena. Hay que preguntarse si dentro del «rimanente» se incluye también la filosofía, es decir, si Cicerón es además de máximo escritor, máximo filósofo, y es muy probable que así sea para Leopardi en este texto perteneciente al año 1821. En cualquier caso, la asimilación de la lengua de la filosofía griega para tratar temas filosóficos de la filosofía griega, queda justificada en Lucrecio como en Cicerón, pero solo este último alcanza además el ideal de la lengua: en ese sutil equilibrio entre la audacia creativa en la adquisición de extranjerismos y el máximo aprovechamiento de la base latina, es Cicerón quien logra la perfección, y lo hace «non lasciando in nessun modo di coltivare il fondo della sua lingua, di accrescerla, e di cavarne quanto era possibile in quella strettezza, in quella tanta copia di nuove cose, accompagnate da parole straniere già divulgate ed usitate» (Leopardi 1999a:561-562); es decir, él es quien, priorizando la facultad generativa del latín respecto de la adoptiva, siempre que esto es posible, la lleva a su más alto grado de elegancia y eficacia. Asimismo, desde el punto de vista de la contemporaneidad leopardiana, como se discurrirá en el *Zibaldone*, una lengua filosófica italiana, aún por nacer, no podrá permitirse el lujo de no adquirir los tecnicismos europeos en aquello (y solo en aquello) que la propia lengua italiana no puede ampliar, teniendo en cuenta la fuerza filosófica y terminológica, ampliamente difundida en todas las naciones, de la lengua

francesa²⁸¹. La concepción es coherente con la diferenciación entre *termini* y *parole* que Leopardi toma de Beccaria (*Zibaldone* [110]), y con la diferenciación fundamental entre la escritura antigua predominantemente artística, consistente en el estilo, y la escritura moderna, predominantemente consistente en las ideas, en los conceptos, en el pensamiento, diferenciación que se encuentra teorizada, por ejemplo, en la introducción al *volgarizzamento* de *Le operette morali di Isocrate*.

Por tanto, Lucrecio, no alcanza la palma estilística (valor esencial del mundo antiguo) pero su iniciativa es, como la de Cicerón, correcta y, es más, necesaria. La disciplina filosófica latina debe vivir y crecer, a partir de la raíz griega, y así la italiana debe ceder a la universalidad de la francesa, guardando, esto sí, un justo equilibrio entre lo «natural» y lo «adquirido». Por otra parte, las relaciones entre las lenguas como organismos que crecen y degeneran e interactúan nos presentan en este texto otro aspecto relacionado con nuestros autores de referencia. Con Lucrecio se inicia un proceso que hace que se verse en el latín gran parte de la lengua griega y, a través de esta, del pensamiento y de las realidades que esta lengua es capaz de expresar, pero a la vez, más adelante, según va tomando el mundo latino la dirección y dominio del mundo, el proceso se invierte y es la lengua griega la que ve versarse en

²⁸¹ A este respecto, la conclusión de este paralelo entre el latín de la época de Cicerón y Lucrecio y el italiano filosófico, necesario a una literatura italiana moderna, se encuentra en *Zibaldone* [3195-6], en un texto perteneciente al año 1823: «Se vuol dunque l'Italia avere una filosofia ed una letteratura moderna e filosofica, le quali finora non ebbe mai, le conviene di fuori pigliarle, non crearle da sé; e di fuori pigliandole, le verranno principalmente dalla Francia (ond' elle si sono sparse anche nelle altre nazioni, a lei molto meno vicine e di luogo e di clima e di carattere e di genio e di lingua ec. che l'italiana), e vestite di modi, forme, frasi e parole francesi (da tutta l'Europa universalmente accettate, e da buon tempo usate): dalla Francia, dico, le verrà la filosofia e la moderna letteratura, come altrove ho ragionato, e volendole ricevere, nol potrà altrimenti che ricevendo altresì assai parole e frasi di là, ad esse íntimamente e indivisibilmente spettanti e fatte proprie; siccome appunto convenne fare ai latini delle voci e frasi greche ricevendo la greca letteratura e filosofia; e il fecero senza esitare. E noi colla stessa giustificazione, ed anche col vantaggio della stessa facilità il faremo, essendo la lingua francese sorella dell'italiana siccome della latina il fu la greca, e producendo la filosofia e la filosofica letteratura francese una letteratura moderna ed una filosofia italiana, siccome già la greca nel Lazio» (Leopardi 1999b: 1999).

ella aspectos de la lengua latina, y esta apreciación es llevada por Leopardi a su mundo contemporáneo:

Ed è curioso come tristo l'osservare che siccome la lingua latina rendè poi con usura il contraccambio di questo danno e di questa barbarie alla greca, quando già mezzo barbara le si riversò tutta, per così dire, nel seno, sotto Costantino e successori, così oggidì la lingua francese rende con eccessiva usura alla nostra quella corruttela che ne ricevè al tempo dei Medici in Francia ec. (Leopardi 1999a:563)

La contaminación de la lengua griega en un periodo posterior (el periodo bizantino) es algo sobre lo discurre también Leopardi justamente a propósito de la prosa de Longino, que él creía del siglo III, y de la que pone de relieve la sintaxis latinizante y la influencia marcada de la oratoria y retórica latina (una cuestión que nosotros mismos tratamos en su momento). Lo que nos interesa poner de relieve es que Lucrecio, desde el punto de vista del lugar histórico que le corresponde en la evolución de la literatura latina, queda ensombrecido por Virgilio en el plano poético, por Cicerón en el plano del pensamiento (íntimamente ligado al estilo), y Leopardi, compartiendo en realidad la *vis* crítica y existencial de Lucrecio, no puede sino obviarlo, con otro rasgo predominante de su personalidad intelectual, esto es, con su tendencia a la estilización del mundo antiguo, dentro del cual Lucrecio representa un estadio inmaduro desde el punto de vista estilístico.

5. *Zibaldone* [640]: Lucrecio renovador de la lengua filosófica

Dicho esto, otro es el lugar que le esperará a Lucrecio, superado ya todo celo purista, en relación concretamente con la filosofía que es —y no puede no serlo, según las conclusiones que Leopardi extrae de su paralelo entre la literatura antigua y moderna— carácter fundamental e ineliminable de la modernidad y su literatura. La renovación lingüística lucreciana está íntimamente ligada con la necesidad del pensador —al establecer su concepción sobre la naturaleza de las cosas— de renovar, es más, inventar un lenguaje que posibilite su nuevo modo de abordar las cosas. En el siguiente texto esta pericia inventiva se ilustra con el ejemplo de Lucrecio, siempre junto a Cicerón, y nada menos que junto a Platón, haciendo hincapié en la necesidad de la creatividad lingüística, en especial en las «materie filosofiche della natura»:

Dove manca la facoltà della definizione, manca parimente della circollocuzione. E queste tali cose che s'intendono chiaramente, facilmente, e pienamente, per via di una parola convenuta, ma non si potrebbero nè definire adeguatamente, nè dare ad intendere per nessuna circollocuzione, sono infinite in ogni genere, massimamente poi nelle materie filosofiche della natura ch'elle sono oggidì, nelle materie astratte ec. Ed è ben naturale, perchè le parole son fatte per le cose: a quella tal cosa, corrisponde quella tal parola; altre parole, ancorchè molte non corrispondono. Sussiste la cosa, sussiste l'idea, sussiste la maniera di significarla e definirla, ma quella maniera, quel mezzo, e non altro. Ogni volta che qualunque disciplina o cognizione, o speculazione umana, ma specialmente la filosofia, e la metafisica che considera i principii e gli elementi delle cose, i quali poco o nulla cadono nel sermone e nell'uso comune, le intimità, i secreti, le parti delle cose remote e segregate dai sensi e dal pensiero dei più; ogni volta, dico, che questa ha ricevuto qualche incremento, o preso qualche nuovo sentiero, o cercata o trovata qualche novità, è stata necessaria, ed effettivamente adoperata la novità delle parole in qualunque lingua. Lascio la latina che prima di Lucrezio e Cicerone era affatto impotente nelle materie filosofiche, e che tuttavolta aveva, come abbiamo noi nella francese, il sussidio e la miniera di una lingua sorella, ricchissima in questo genere, come negli altri. La novità della filosofia di Platone, domandava la novità delle parole in quella

medesima lingua greca, sì ricca per ogni capo, e segnatamente nelle materie filosofiche tanto familiari alla Grecia da lunghissimo tempo. E Platone inventava nuove parole, e tali, che in quella stessa lingua, così pieghevole, e trattabile; così non solamente ricca, ma feconda; così avvezza alle novità delle parole; così facile così suscettibile così spontaneamente adattabile alla formazione di nuove voci, riuscivano strane, assurde e ridicole ai volgari, al comune, alla gente che considera l'effetto, cioè la novità della voce, e non pesa la cagione, cioè la novità delle cose, e delle speculazioni.

El texto proviene de una reflexión acerca de la necesidad de nuevas palabras para designar nuevas cosas y de la tortuosidad e insuficiencia de las circunlocuciones, que retardan y entorpecen el periodo, a pesar de ser la solución que recomiendan los puristas de la lengua. Así la palabra francesa *génie*, dice Leopardi en el párrafo inmediatamente anterior, no encuentra una definición que permita transformarla, en italiano, en una circunlocución. La reflexión nos lleva al terreno que nos interesa aquí, el de la relación intrínseca que existe entre un pensamiento 'nuevo', un punto de vista filosófico innovador, antes nunca pensado, y su terminología: el lenguaje no es aquí mero instrumento, sino el miembro perceptivo que identificándose con la nueva realidad, permite concebirla y conocerla: «la novità delle parole» es necesaria cuando se consideren «i principi e gli elementi delle cose». Estos elementos primigenios de la realidad, sean los átomos de Epicuro o las ideas de Platón, que la filosofía y la metafísica buscan principalmente, se presentan como argumentos que «poco o nulla cadono nel sermone e nell'uso comune» son conocimientos caracterizados por su rasgo de 'esoterismo' y dificultad, accesibles a una estrecha élite, no asimilables por la mayoría, y constituyen «le intimità, i secreti, le parti delle cose remote e segregate dai sensi e dal pensiero dei più». Rasgos estos que pone de relieve Lucrecio en su poema cuando asegura ser necesario a menudo recurrir a «multa novis verbis» a causa de la «egestatem liguae et rerum novitatem» (L. I, vv. 138-139) (Lucrezio 1986: 10); nuevas palabras que exige la pobreza de la lengua y la novedad de las cosas tratadas. E inmediatamente después, también en el Libro I, dirigiéndose a Memmio, a quien dedica la obra, dice el poeta latino: «ma i tuoi meriti, o Memmio, e il piacere che spero dalla tua dolce amicizia, mi impegnano a sostenere ogni fatica e m'invitano a vegliare le notti serene, alla ricerca dei

vocaboli e dei versi con cui potrò effondere nel tuo spirito una luce scintillante, capace di farti penetrare i segreti più profundi della natura»(L. I, vv. 140-145) (Lucrezio 1986:12-13)²⁸²: el carácter secreto y oculto de los principios de la realidad, no perceptibles a simple vista, es puesto de relieve por Lucrecio, aquí y en otros lugares así como el del carácter elitista e iniciático de tales doctrinas, como cuando afirma que «[...] la folla indietreggia con orrore davanti ad essa [...]»(L. I, vv. 944-945) (Lucrezio 1986: 60)²⁸³. Lucrecio y Cicerón, como Platón, requieren un lenguaje nuevo para sus nuevas concepciones, pero les diferencia el hecho de que Platón extrae la novedad del 'fondo' griego, mientras que los escritores latinos requieren la lengua griega, que al ser adoptada e implantada en otro organismo se modifica y varía también sus sentidos, su matiz, su genio.

Todo ello es coherente con el hecho de que, la filosofía griega epicúrea, transportada al hexámetro latino lucreciano, sufre un cambio profundo, ligado a la personalidad intelectual de Lucrecio que, como hemos tenido ya ocasión de decir, transforma el éxtasis griego en furor latino, la contemplación intelectual en visión atónita. No cabe duda de que el aspecto lingüístico del *De rerum natura* no es pasado por alto en el *Zibaldone*, comprendiendo Leopardi la necesidad filosófica por parte de la lengua de Lucrecio (como de Platón), del uso de un lenguaje que, al querer captar los «principi e gli elementi delle cose», y con ello incrementar y ampliar el pensamiento, no puede prescindir de un uso creativo del lenguaje, de la «novità» que en el caso de Lucrecio no puede sino hacer que su verbo resulte «pellegrino» y extraño, en detrimento de la elegancia de la lengua, que solo Cicerón lleva a su más alto grado.

6. Lucrecio desde la perspectiva católico-ilustrada: comentario a la *Dissertazione sopra l'esistenza di un ente supremo* (1811)

Hecho este breve recorrido de los lugares más significativos donde Lucrecio es citado en el *Zibaldone*, queremos adentrarnos ahora en esa

²⁸² «sed tua me virtus tamen et esperata voluptas / suavis amicitiae quemvis efferre laborem / suadet et inducit noctes vigilare serenas / quaerentem dictis quibus et quo carmine demum/ clara tuae possim praepandere lumina menti,/ res quibus occultas penitus convissere possis»

²⁸³ «[...] retroque vulgus abhorret ab hac [...]»

primera fase de la aparición del universo lucreciano en la obra de Leopardi, centrándonos en algunas obras de la infancia y de la primera adolescencia: la *Dissertazione sopra l'esistenza di un Ente supremo* (1811), trabajo escolar, último de los himnos sagrados; *Condanna del Viaggio del redentore al calvario*, escrito con anterioridad y recitado en la cuaresma de 1814; las obras de erudición astronómica, y finalmente el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815). En estas obras predomina una actitud, anterior a la «conversión filosófica leopardiana», que percibe en Lucrecio —principalmente, en clave católico ilustrada— a un paladín del racionalismo que combate la superstición, un Lucrecio desmitificador. Pero también aparece, como vamos a ver en el *inno* sagrado citado y en el *Saggio* de acuerdo con el uso de Lactancio y de la ideología católica, el aspecto sublime-lucreciano de la contemplación de la naturaleza.

La presencia de Lucrecio va, como en el caso del *Tratado*, mucho más allá de la propia obra, extendiéndose a todo un filón de pensadores que beben de ella. Si Cicerón es el interprete y sintetizador latino de la vía ortodoxa de pensamiento que comprende desde Aristóteles al estoicismo y que, con las debidas transformaciones esenciales y de peso²⁸⁴, llega hasta la concepción católica ilustrada de los manuales jesuíticos de que hemos hablado, Lucrecio representa su reverso ideológico y en muchos aspectos su perfecto contrario.

Para analizar el papel de la figura de Lucrecio en esta primerísima fase de la formación de Leopardi y perseguir la idea de naturaleza tal y como se va presentando en estos primeros textos escolares, hemos elegido, en primer lugar, la última de las cuatro *Dissertazioni metafisiche*, titulada: *Sopra l'esistenza di un ente supremo*, que reproducimos entera en el Apéndice²⁸⁵.

²⁸⁴ Como por todos es sabido el aristotelismo, en especial el sistema aristotélico ptolemaico fue adoptado por Tomás en el siglo XIII, en muchos de sus caracteres esenciales; la diferencia fundamental entre los dos sistemas reside en el dogma de fe de la creación ex nihilo, ajena al pensamiento griego. El pensamiento que reflejan los manuales jesuitas, aceptan los nuevos descubrimientos científicos en orden a la astronomía y a la física general, es decir las teorías de Galileo y Newton, sin alterar los principios esenciales del Dogma de la iglesia. Sobre la cultura científica leopardiana y el peso esencial de ésta en su pensamiento, ha hecho un trabajo monumental, estudiando las fuentes manualísticas de la Biblioteca Leopardi, Gaspare Polizzi en su volumen *Le ragioni della verità* (2003)

²⁸⁵ Apéndice n.º 7.

Una importancia preponderante tiene el exordio: se trata de un tema que podemos reencontrar en nuestras obras de referencia, en el *Tratado* como en el Poema, y que asimismo recorre toda la obra leopardiana desde sus albores: la contemplación del sabio de la naturaleza. Los caracteres de ese tema, el de la contemplación de la naturaleza, entendida como totalidad de lo existente, guardan en el *Tratado* y en el Poema elementos comunes y otros discrepantes, elementos que Leopardi va a ir cultivando. En el caso del Pseudo-Longino y de la tradición que tras de sí crea, en la contemplación del sabio de la naturaleza, este reconoce en aquella a un Dios, y reconoce en la atracción que siente por lo grandioso de la naturaleza su propia pertenencia a lo grande y divino que hay en el mundo:

[...] la *naturaleza (physis)* no nos ha creado a nosotros, los hombres, como un *ser bajo* y vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación. Para ello hizo brotar en nuestra alma un anhelo (*éros*) sin par por todo lo grande, por todo lo divino.

Por ello ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas (*theoría* y *diánoia*) del espíritu humano: su imaginación (*epínoia*) trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la naturaleza; cuando se toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande y bello, al punto se cae en la cuenta del sentido de nuestra existencia (Anónimo 1977: 177-179)²⁸⁶ (La cursiva es nuestra).

En el caso de Lucrecio, el tema de la contemplación de la naturaleza es ejecutado compartiendo con el *Tratado* ciertos aspectos y disintiendo de él en

²⁸⁶ Τί ποτ' οὖν εἶδον οἱ ἰσόθεοι ἐκεῖνοι καὶ τῶν μεγίστων ἐπορεξάμενοι τῆς συγγραφῆς, τῆς δ' ἐν ἅπασιν ἀκριβείας ὑποψρονήσαντες πρὸς πολλοῖς ἄλλοις ἐκεῖνο, ὅτι ἡ φύσις οὐ ταπεινὸν ἢ μᾶς ζῶον οὐδ' ἀγενεὲς ἤ .. κρινε τὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ὡς εἰς μεγάλην τινὰ πανήγυριν εἶν τὸν βίον καὶ εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπάγουσα, θεατὰς τινὰς τῶν ἄθων αὐτῆς ἐσομένους καὶ ψιλοτιμοτάτους ἀγωνιστάς, εὐθὺς ἄμαχον ἔρωτα ἐνέψυσεν ἡμῶν ταῖς ψυχαῖς παντὸς ἀεὶ τοῦ μεγάλου καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαιμονιωτέρου. διόπερ τῇ θεωρίας καὶ διανοίας τῆς ἀνθρωπίνης ἐπιβολῇ οὐδ' ὁ σύμπας ἀρκεῖ, ἀλλὰ καὶ τοὺς τοῦ περιέχοντος πολλάκις ὅρους ἐκβαίνουσιν αἱ ἐπίνοιαι, καὶ εἴ τις περιβλέψαιτο ἐν κύκλῳ τὸν βίον,

otros: la contemplación de la naturaleza por parte del sabio presupone, como en el *Tratado*, un punto de vista elevado y diferente de la visión del común de los hombres, que lo alza sobre sí mismo y sobre la naturaleza; presupone igualmente una capacidad en el sabio, la visión imperturbable que lo asimila a la divinidad, pero, por otra parte, la naturaleza, el objeto de la contemplación, no es, en coherencia con la doctrina epicúrea, manifestación de nada divino, sino el fruto del azar necesario de los átomos. Los manuales que Leopardi utiliza para la elaboración de este texto que nos da una primera modulación del tema de la contemplación de la naturaleza, se apoyan en Cicerón y Aristóteles y presentan como doctrina absurda la de Epicuro y Lucrecio, representantes insignes del ateísmo y materialismo, que el *settecento* ha visto renacer y vivir con un nuevo auge. El defensor de la fe debe empaparse de epicureísmo y de su más bella expresión, el poema de Lucrecio, para combatir con soltura los modernos argumentos del materialismo.

El objeto de esta *Dissertazione* es la explicación, partiendo de los manuales de Jaquier y Sauri ya citados, de las pruebas de la existencia de Dios tradicionalmente utilizadas por la Iglesia católica: la cosmológica, la ontológica y la del consenso entre las gentes. Los filósofos elegidos, puesto que de filosofía se trata y no de teología, como ya hemos señalado, forman un cuarteto que nos interesa enormemente: Cicerón intérprete de Aristóteles en el mundo latino, y Lucrecio intérprete de Epicuro y de Demócrito. La disputa filosófica entre la concepción estoica y la atomista, llevada al marco del catolicismo ilustrado, establece ya los términos de la cuestión, si bien nos encontramos en los inicios de una parábola que va a llevar a Leopardi al polo contrario del que parte²⁸⁷.

Fijémonos en el hecho de que no estamos ante el reflejo de una lectura directa de Lucrecio —que no será leído en las distintas ediciones latinas y traducidas, presentes en la biblioteca, probablemente hasta el 1813—, pero sí inmersos ya en una atmósfera y en un planteamiento teórico *lucrecianos* que —aunque sea para refutarlos— le llegan a Leopardi a través de los manuales.

²⁸⁷ Ese «polo contrario» en relación con al argumento de la *dissertazione* no es otro, como veremos, que el que se expresa en las dos *operette* cósmicas *Cantico del gallo silvestre* y *Frammento apócrifo di Stratone da Lampsaco*.

En el párrafo exordio se desarrolla con gran preciosismo estilístico, el tema de la contemplación de la naturaleza por parte del filósofo, sabio o poeta, que en ella descubre a un Dios; el orden cósmico, a la vista de todos, apunta a la existencia de un Dios: «Gli astri, il sole, la terra, il cielo, tutto ci predica la sua esistenza».

El pasaje nos presenta a un paseante que recorre un «locus amoenus» descrito, como va a ser usual en la lírica leopardiana, a través del sonido, en este caso a través del rumor suave del viento, el agua y las aves: «Se in mezzo al dilettevole armonioso concento degli abitatori dell'aere fra l'ondeggiar delle fronde, il sibilar delle aurette, il mormorar del ruscello». Estamos dentro del planteamiento estético general que emana del Pseudo-Longino en el que la naturaleza, habla al hombre de la divinidad; recordemos sin embargo que en el *Tratado* son las manifestaciones irregulares y desmedidas, lo extraordinario, lo que es elegido «instintivamente» por el contemplador, sea poeta u orador, o simplemente hombre *grande*, como signo de lo grandioso natural y divino a la vez, un signo de grandeza en el que se ve a sí mismo reflejado:

Esa es la razón, por Zeus, de que, por una especie de *instinto natural*, nuestra admiración no se dirige, por ejemplo, a los pequeños ríos, a pesar de su transparencia y de su utilidad, sino hacia el Nilo, el Danubio o el Rin, y más aún al océano. Tampoco la pequeña llama que hemos alumbrado provoca en nosotros más admiración, pese a conservar la pureza de su resplandor, que los fuegos celestes, aunque en ocasiones se oscurecen; ni tampoco la consideramos más digna de admiración que el cráter del Etna, cuya erupción despidе desde el fondo de sus simas, piedras y bloques enteros de rocas, y que en ocasiones hace correr auténticos ríos de lava nacida de la tierra y que solo por su propia ley se rige (Anónimo 1977:179)²⁸⁸ (La cursiva es nuestra).

El tono sublime de este texto leopardiano comienza de un modo un tanto «arcádico», pero pronto los compuestos oximóricos comienzan a hacer su

²⁸⁸ «ἐνθεν ψυσικῶς πως ἀγόμενοι μὰ Δί' οὐ τὰ μικρὰ ρεῖθρα θαυμάζομεν, εἰ καὶ διαυγὴ καὶ χρήσιμα, ἀλλὰ τὸν Νεῖλον καὶ Ἰστρον ἢ Πῆνον, πολὺν δ' ἔτι μᾶλλον τὸν Ὠκεανόν οὐδέ γε τὸ ὑψὲς ἡμῶν τ' οὐτὶ ψλογίον ἀνακαιόμενον, ἐπεὶ καθαρὸν σώζει τὸ ψέγγος, ἐκπληττόμεθα τῶν οὐρανίων μᾶλλον καίτοι πολλάκις ἐπισκοτούμεν, οὐδὲ τῶν τῆς Αἴτινης κρατήρων ἀξιοθαυμαστότερον νομίζομεν, ἧς αἱ ἀναχοαὶ πέτρους τε ἐκ βυθοῦ καὶ ὅλους ὄχθους ἀναψέρουσι καὶ ποταμοὺς ἐνίοτε τοῦ γηγενοῦς ἐκείνου καὶ αὐτομάτου προχέουσι πυρός.

aparición: el «placido taciturno orror della notte» empieza a sugerir tímidamente una atmósfera más grandiosa, que con el «corso non interrotto degli astri, l'esercito luminoso», nos introduce ya decididamente en un espectáculo clamoroso e imponente. El discurso se sirve de la figura retórica de la repetición, no de un idéntico enunciado sino de una idéntica idea expresada de múltiples modos: «Esiste un essere supremo»; «tutto ci predica la sua esistenza»; «egli ritroverà in tutto questo un Dio»; «udrà da tutto ripetersi, che un Dio esiste»; «egli vedrà in tutto l'impronta scolpita di un essere creatore»; «ci addita, e ci mostra un Dio»: de este modo se expresa la ineluctable concentración de la variedad de la naturaleza en la unidad de lo divino, es decir, la prueba cosmológica de la existencia de Dios que partiendo de la belleza y del orden de la naturaleza no puede sino deducir de ello la existencia de un ente supremo, ordenador del Universo. Además del motivo astronómico, hace su aparición una imagen muy parecida al famoso *topos* del libro segundo del *De rerum natura*²⁸⁹, el del contemplador rodeado por el mar furioso, desde un lugar seguro y privilegiado, que le permite observar, en este caso, no el peligro de los hombres en el naufragio como en el tan repetido pasaje lucreciano, sino simplemente el horizonte: «Se allo spirar bramato di aure seconde assiso egli in sicuro naviglio gira d'intorno le attonite pupille, e mira quasi congiungersi l'ondosa pianura con il vasto spazioso campo del firmamento». La imagen, hay que decirlo, no transmite la serenidad de una contemplación pausada, por ese «gira d'intorno le attonite pupille», que revela el estupor y la sorpresa —rasgos longiniano-lucrecianos— y por ese «spirar bramato di aure seconde» que unido a la hermosa pero inquietante contaminación de los elementos, en un campo asimilado al mar y un cielo

²⁸⁹ Recordemos el *topos* estudiado por Blumenberg, que tiene su origen en Lucrecio: «Suave, mari magno turbantibus aequora venti, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est» (L. II, vv. 1-4) (Lucrezio: 1986:74). «Dolce quando sul vasto mare i venti sollevano i flutti, assistere da terra alle dure prove altrui: non perché quella sofferenza sia per noi un piacere tanto grande; ma é pur dolce vedere a quali mali si sfugge». Tal imagen es, como resaltara Blumenberg (1985), el paradigma figurativo de la contemplación atarácica del sabio, cuya posición estática y alejada, desde la orilla, y su capacidad de objetivación de la materia, revela una concepción del conocimiento como liberación del ánimo de los condicionamientos tanto históricos como naturales de la realidad.

asimilado al campo («l'ondosa pianura» y el «vasto spazioso campo del firmamento»), nos dibuja una atmósfera móvil y deslizante, en la que solo parece salvarse el contemplador, «assiso egli in sicuro naviglio».

Después de la figura astronómica hace su aparición la meteorológica, los accidentales fenómenos del cielo: «Il balenar del lampo, lo scoppiar del tuono, lo scintillar della folgore», formas de la manifestación de la naturaleza al contemplador. Ahora bien, observemos cómo estos fenómenos están un tanto abruptamente introducidos, teniendo en cuenta que hasta el momento era la regularidad de los mismos lo que inducía a pensar en un *logos* ordenador del mundo²⁹⁰. Mientras que rayos, truenos, etc. son fenómenos que no marcan un orden ni secundan una idea de *pronoia*-providencia, revelan un poder, eso sí, y representan tradicionalmente, en el mundo griego y romano, y también en el universo vetero-testamentario, a la majestad divina. A continuación es el hombre mismo, quien, contemplado en su dignidad y nobleza, revela su procedencia divina y su condición de creatura a imagen y semejanza de un Dios: «l'uomo istesso l'uomo il più nobile di quanto presentasi ai suoi sensi ci addita, e ci mostra un Dio». Este antropocentrismo, que había alcanzado quizá su momento más alto en el *quattrocento* cuando Marsilio Ficino elabora su propio pensamiento humanista y quema, literalmente, la versión del poema de Lucrecio que había realizado, este antropocentrismo que sitúa al hombre en la cúspide de la creación, casi mediador entre la naturaleza y dios, es afín no solo

²⁹⁰ Y así, en la antología de la edición Crivelli encontramos este texto del manual de Sauri, uno de los textos matriz de esta *Dissertazione*: «L'ammirabile ordine, che noi rimarchiamo nel mondo, la regolarità dei movimenti degli astri, il ritorno periodico delle stagioni, la fecondità della terra, la generazione degli animali, la meravigliosa fabbrica del corpo umano, la struttura dell'occhio, dell'orecchio ecc. la unione dell'anima col corpo, e tutta l'altra prodigiosa quantità di stupende cose, che si potrebbero qui riferire, dimostrano chiaramente la esistenza di una Divinità. I Cieli, e la terra ci annunziano la gloria, la onnipotenza, la intelligenza di Dio; e però per sentimento di Cicerone non vi ha gente così barbara, e rozza; che non sappia esservi un Dio (...)» (Crivelli 1994: 475). El razonamiento del jesuita, apoyado en el *De natura deorum* de Cicerón, pone de relieve cómo el orden de los fenómenos cósmicos, las manifestaciones más irregulares, como las meteorológicas, no sirven tan bien a ese fin; representan al contrario el aspecto más arcaico de la religión que ve en tales manifestaciones la expresión de fuerzas divinas de distinto signo moral, justamente las que Lucrecio encuadra en su libro VI como argumentos contra la hipótesis de un orden o *logos* en el universo, y a la vez contra la idea de fuerzas divinas malélicas que castigan al hombre.

al humanismo de Cicerón, tan citado en este texto, sino también a nuestro otro texto de referencia, el *Tratado*, que sin dejar de ser un texto de retórica y de crítica literaria, recoge y proyecta en sus varias interpretaciones esa visión del hombre en su nobleza, cuya naturaleza divina y luminosa se refleja y resuena en su contemplación del arte y de la naturaleza. Por otro lado, la estética derivada de la concepción general de lo sublime, ampliamente difundida en los últimos años del siglo XVIII (a través de Sturm und Drang, de Alfieri, de Foscolo, del Goethe del Werther, etc.) está más acorde con el gusto por los elementos desmesurados de la naturaleza, un gusto que, por tanto, el autor del Pseudo-Longino comparte en un plano estético, aunque desde presupuestos ideológicos opuestos, con la estética «barroca» lucreciana y la atracción por lo extraordinario²⁹¹.

²⁹¹ Sería extralimitarse en nuestra investigación, ponerse a pensar en profundidad en la relación entre el poema de Lucrecio, del siglo I a. C. y el *Tratado*, escrito probablemente un siglo después, en cualquier caso con posterioridad al Poema. Sin embargo no podemos no citar aquí un artículo de Glenn W. Most, profesor de filología clásica de la *Scuola Normale superiore de Pisa*, aparecido en prensa en 2007 (que adjuntamos íntegramente en el Apéndice n.º 8), que reconoce en Pseudo-Longino y en Lucrecio la presencia común de lo sublime, dos sublimes diferentes en sus tonalidades emotivas y en las concepciones de la naturaleza que sustentan: «Il sublime secondo Longino si regge dunque sul presupposto dell'amministrazione provvidenziale del mondo ad opera di un dio. L'uomo soffre perche possiede un corpo, ma il suo spirito è in grado di sollevarlo dalla condizione animale e condurlo al posto che gli spetta fra gli dei —anche se, talvolta, a prezzo della vita. In questo modo diventa facile comprendere perché una tale concezione del sublime non abbia potuto prosperare dal XIX secolo in poi. Innanzitutto, è lecito ritenere che una siffatta idea di sublime non sia mai riuscita ad emanciparsi pienamente dalle sue origini, radicate nella tradizione della retorica greco-romana, e che fosse quindi condannata a subire la stessa eclissi che toccò ai precetti retorici nell'epoca romantica, entusiasta per l'originalità del genio spontaneo. Soprattutto, però, il declino generale del senso della trascendenza religiosa che si registra nella società occidentale a partire dalla metà del XIX deve aver reso assai difficile l'affermazione di questa versione teologica del sublime. Se i limiti del reale vengono a coincidere con i limiti di ciò che è umano, o di ciò che l'uomo può manipolare —e che quindi almeno conosce—, non si comprende più come possa sopravvivere un'esperienza del sublime simile a quella di Longino. Quando poi la manipolazione della natura diviene un fatto usuale per la maggior parte degli abitanti delle società occidentali, com'è avvenuto di recente, gli oceani tempestosi e le cime montuose, che turbavano l'immaginazione di turisti e lettori di ieri, divengono interessanti anzitutto agli occhi di un ingegnere civile, di un meteorologo marino, del proprietario di una centrale idroelettrica o di un Club Mediterrané. In un mondo dove il progresso tecnico, i disastri della guerra e la secolare ideologia umanista hanno

El optimismo que Cicerón presenta en el *De natura deorum*, donde se expresa la idea de «cultura» como «segunda naturaleza», como don divino que permite al hombre elevarse sobre sí mismo y sobre la naturaleza, conocerla y domínarla, se ve matizado, como no podía ser de otro modo en este trabajo escolar dirigido, por la idea del límite del conocimiento natural del hombre, que ante el principio absoluto de todo, Dios, debe deponer sus armas racionales y dejar actuar a la fe, según el concepto jesuita de las relaciones fe/razón:

reso sempre più remota l'idea della provvidenza divina, il sublime di Longino non può più suscitare terrore, ma neppure elevare l'uomo o portargli conforto: l'artista che tentasse di emulare i potenti effetti che aveva un tempo verrebbe oggi bollato come Kitsch. Si potrebbe dunque concludere forse che la possibilità di elevazione insita nel sublime dipenda dall'assunzione di esistenza di una divinità ordinatrice del mondo. Senza la provvidenza, l'esperienza del sublime non si rivelerebbe una catastrofe senza scampo? Che tale convinzione sia errata, è provato dall'opera di almeno un celebre autore antico, che si presenta profondamente debitrice dall'ethos e dalla retorica del sublime, pur restando del tutto priva dell'ottimismo teologico o di una qualsiasi fede nella provvidenza divina. Sto pensando a Lucrezio, autore del poema didattico epicureo *De rerum natura*. Come ha mostrato Gian Biagio Conte in un importante articolo sull'argomento, il *De rerum natura* può essere visto come una serie di impressionanti esempi di sublime». Y más abajo: «Lucrezio non formula mai esplicitamente una teoria del sublime —allo stesso modo la forma oggettivale sublimus— (non sublimis) ricorre solo quattro volte nel poema, mentre il sostantivo non viene mai utilizzato. Tuttavia il linguaggio e la retorica da lui impiegati non possono non indurre il lettore a portare la sua teoria alla luce. Infatti non è per nulla difficile definire un sublime specificamente lucreziano, distinguendolo dall'ormai usuale sublime di Longino. Mentre il sublime longiniano è una forma di teodicea che giustifica la sofferenza umana richiamandosi alla logica superiore della saggezza divina, il sublime di Lucrezio venera una forma di eroismo umano, che si rivela possibile in un universo abbandonato a se stesso dagli dei. Il sublime di Longino inquadra la benevolenza divina in una struttura teleologica dell'esistenza umana e vede nell'accettazione del disegno divino da parte dell'uomo una forma di consolazione alla sua sofferenza. Secondo Lucrezio, invece, il sublime muove dalla constatazione dell'indifferenza degli dei e della fondamentale casualità e insensatezza dell'universo, e rappresenta un coraggioso gesto di sfida, che, restituendo senso all'essere umano, lo compensa dell'assenza della provvidenza divina». Si el hilo de lo sublime puede seguirse a través de todo el itinerario leopardiano, es posible que su modulación pueda a su vez aclararse a través de su relación con estas dos obras, con estos dos tipos de sublime, que guardando puntos en común sustentan, sin embargo, visiones muy diferentes de la real relación del hombre con la naturaleza.

L'ardito Filosofo, che spinge lo sguardo indagatore fin dentro le cupe viscere della terra, egli, che non ignora come in seno alle rupi indurisi il metallo, come nel fondo dell'oceano le perle vengano prodotte, la cagion qual sia, per cui *gravido* il Nilo di acque straniere reca agli Egizj campi quella fecondità, che il cielo ad essi di conceder ricusa, egli stesso allorchè giunge al primo invariabil principio, da cui tutto dimana è costretto da invincibil forza ad arretrarsi, ed a confessar suo malgrado la picciolezza delle sue cognizioni.

Es obligado en este momento de la contemplación de la naturaleza, según los cánones jesuitas, la detención de la razón y la preeminencia de la fe.

Y es que, más allá de los conocimientos que la razón, signo de lo divino en el hombre propicia, está la esencia misma de Dios, que el hombre no puede conocer directamente, sino solo indirectamente, a través de sus creaturas (prueba cosmológica), del razonamiento filosófico (prueba ontológica) o del sentido común (prueba del consenso entre las gentes). El hombre no puede conocer directamente a Dios en esta vida, su esencia queda para él, fijémonos en la expresión, como un «profondo arcano dell'infinita immensità di perfezioni».

Nos parece oír conjugarse aquí el acento irrepitible y propio del Leopardi maduro de las *operette* cósmicas, nos recuerda esta expresión a ese «arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale» (Leopardi 2000:165) del *Cantico del gallo silvestre*, al que llegaremos, pero aquí el término «perfezioni» sustituye el «spaventevole» de aquella, quedando mitigada la expresión en la serena concepción jesuita del dogma cristiano.

La caracterización del «contemplador» de la naturaleza nos interesa primordialmente. No cabe duda de que, aun siendo la ideología del texto teocéntrica y teológica, no deja por ello de mostrar ya la forma embrionaria del tema de la contemplación de la naturaleza de origen lucreciano-longiniano, no importa si por mediación del solo manual del Abate Sauri, o si ya a través del texto latino citado en diferentes antologías: «L'ardito filosofo che spinge lo sguardo indagatore fin dentro le cupe viscere della terra», o «Un saggio filosofo, il quale spaziando ne' vasti campi della ragione e spingendo i suoi pensieri a calcar le vie da questa additateci» son formulaciones del impulso cognoscitivo del sabio hacia la naturaleza entendida en sentido amplio, como totalidad de la realidad. El texto «matriz» del tratado de retórica que ilustra este

«eros» infinito que lleva al contemplador a pasar siempre de nuevo el límite de lo conocido, lo hemos citado al principio de este párrafo, y tan repetidamente a lo largo de nuestro trabajo como para poder confiar en la memoria de nuestro lector. Los pasajes lucrecianos que se podrían traer son múltiples, pero elegimos uno que en la consideración de la potencia cognitiva y visionaria del poeta sabio, hace hincapié en la rapidez al atravesar el espacio que, metafóricamente, representa los límites del pensamiento. Pertenece al libro primero:

Ergo vivida vis animi pervicit, et extra processit longe flammantia moenia mundi
atque omne immensum peragravit mente animoque, unde refert nobis victor
quid possit oriri quid nequeat, finita potestas denique cuique quanam sit ratione
atque alte terminus haerens (L. I, vv. 72-77) (Lucrezio: 1986:6)²⁹².

Conocemos ya las connotaciones de esa mirada del «contemplador» que recorriendo la inmensidad en un instante capta el hilo que une la multiplicidad de los datos materiales. Pero nos interesa ahora reconocer simplemente la caracterización del «saggio filosofo» en este texto, que identificamos con los tintes sublimes de la caracterización lucreciana de Epicuro, como ser casi divino, dotado de esa capacidad visionaria sobrehumana. Bien es verdad que son Aristóteles «sublime arpinate filosofo» y Cicerón «filosofo di Stagira» los sabios que recogen en sistema «la tanto ammirevol macchina dell'universo» —expresión, por otra parte, lucreciana: «macchina mundi» (L. V, vv. 97)—, leyendo en ella el «non mai interrotto, invariabil regime con cui governata viene la mole immensa del tutto». Pero el tejido argumentativo del texto que sigue la lógica de los manuales de Jaquier y Sauri, acepta de cada autor solo lo que le conviene a su filosofía dogmática, católico-ilustrada. Un universo, antes que nada, creado ex nihilo, («per mano dell'Essere supremo tolto dal nulla»), con un espacio infinito y una materia atómica, determinísticamente movida por un Dios cuya voluntad y racionalidad

²⁹² «Egli si é spinto ben oltre le fiammeggianti barriere del nostro universo: ha percorso tutta l'immensità dello spirito e del pensiero per poi ritornarne vittorioso e insegnarci quel che può nascere, quel che non può, infine le leggi che determinano il potere di ciascuna cosa secondo limiti invalicabili».

son compatibles con el nuevo universo galileano y newtoniano. Y de hecho, a la hora de negar la hipótesis de que nuestro mundo no haya sido creado por Dios, el joven escolar no duda en usar al propio Lucrecio como ya hiciera el abad Sauri en su manual. Escribe el abad:

Il mondo non è eterno, poichè l'acconsentimento unanime degli storici, e dei poeti, anche nelle loro finzioni medesime, ce lo comprovano. [...] il mondo non è tanto antico, poichè altrimenti le nazioni degli uomini illustri, i quali avrebbero esistito da tutta l'eternità sarebbero presentemente sepolte in una profondissima dimenticanza. *Perché non avremo noi qualche libro più antico dei Mosaici? Per qual ragione i poeti non averebbon cantate la gesta di tanti Eroi, i quali avessero esistito innanzi all'assedio di Troja, ed alla guerra Tebana?* (a) Il mondo adunque ha incominciato ad esistere, e non da tempo lunghissimo. Dunque il mondo ha ricevuta la sua esistenza da quell'essere, che noi chiamian Dio. Dunque Dio esiste.

Praeterea si nulla fuit genitales origo
Terrarum, et coeli, semperque aeterna fuere,
Cur supra bellum Thebanum, et funera Trojae
Non alias alii quoque res cecinere Poetae?
Lucretius²⁹³

Leopardi repite en modo casi idéntico el argumento, y tras añadir el idéntico pasaje lucreciano en latín añade: «Perchè non avremmo noi libri più antichi de' mosaici? Come può mai suppersi che nel corso d'infiniti secoli uscito non sia scritto alcuno che a nostra cognizione sia quindi pervenuto?». Este procedimiento que por vía de la citación se sirve de determinados pasajes del poeta epicúreo para demostrar algo tan opuesto a la teoría lucreciana como la creación del mundo por Dios, a partir de la nada, se explica si hacemos esta consideración: el argumento que en el Poema está encaminado a la demostración de que este nuestro mundo, la Tierra, ha tenido un origen cósmico (cosa que no invalida la eternidad de los átomos, es decir, la eternidad de la materia), es extrapolado y reutilizado para la argumentación —dentro de

²⁹³ Este texto de la antología de Sauri queda recogido en la edición de las *Dissertazioni* de Tatiana Crivelli (Leopardi 1995: 475).

un sistema creacionista y teológico esencialmente ajeno a Lucrecio (como por otra parte a los otros autores de referencia)— en contra de la eternidad de la Tierra y a favor de idea cristiana de la *creatio ex nihilo*. Tras involucrar a Lucrecio en la argumentación, aunque curiosamente a favor de la causa católica, nos introducimos ya en la caracterización del contrincante filosófico en función del cual está construido el texto leopardiano, así como el de Sauri en el que está basado aquél en gran medida: el epicureísmo. Un epicureísmo estereotipado y demonizado, identificado con el ateísmo, el materialismo y el hedonismo, y lo que es más importante, una teoría negadora de la existencia de un orden providencial de la naturaleza y por tanto del puesto central que en esa naturaleza ocupan el ser humano y las jerarquías simbólicas que espiritualmente la organizan. Aunque el aristotelismo y el estoicismo son ajenos a la idea de creación, constituyen el anverso filosófico de la teoría epicúrea, y de hecho la caracterización escueta de la escuela hace hincapié en el aspecto de esta que mayormente hay que combatir:

Affermano gli *Epicurei*, che il mondo non è che un composto di atomi ossia di sottilissimi elementi, o primitive particelle, le quali aggirandosi sin da tutta l'eternità nel vacuo spazio per mezzo di un moto, di cui ignorasi la cagione, vennero per un fortuito incontro a combinarsi, ed a comporre l'universo tutto, gli uomini formandosi dipoi dalla feccia del *Nilo*.

La idea de azar, de una casualidad necesaria que en su choque infinito da lugar al universo con todos sus complicados mecanismos, e incluso al hombre, es la que en mayor medida contraría al *defensor fedí*; no tanto la idea de átomo de la materia que ha podido ser insertada en el esquema filosófico del catolicismo sin friccionar con los principales dogmas de la Iglesia (puesto que, dicho en términos cartesianos, la *res extensae* de los átomos convive en un sistema dualista con la *res cogitans* y con la esencia divina). Es la idea de azar (aunque sea necesario) la que hay que combatir desde la perspectiva católica. El motivo que el texto desarrolla a continuación se hace eco de una polémica central en la disputa a favor y en contra de la providencia-*pronoia*, entre epicúreos y estoicos: la metáfora del lenguaje y de las letras que siendo siempre las mismas forman infinitas obras literarias, ha sido usada a favor de la

idea de un universo fruto del azar, por Epicuro y por Lucrecio. Este último, para explicar cómo del choque fortuito de los átomos se forma el mundo, afirma:

Gli stessi atomi che formano il cielo il mare , la terra, i fiumi, il sole, formano anche le messi, gli alberi, gli esseri viventi; ma i miscugli, l'ordine delle combinazioni, i movimenti differiscono tra loro. In ogni punto dei miei stessi versi, vedi molte lettere comuni a molte parole, pure devi riconoscere che versi e parole differiscono sia per il senso sia per il suono: tale è il potere delle lettere, solo cambiando il loro ordine. I principi delle cose mettono in opera ben più mezzi per creare gli esseri più diversi (L. I, vv. 820-829) (Lucrezio 1986: 52-55)²⁹⁴

El texto que Leopardi trae a colación de Cicerón responde polémicamente a esta metáfora letras-átomos, negando la posibilidad de que la belleza del mundo, como la de las formas literarias —pone como ejemplo los *Annales Ennii*— puedan surgir azarosamente²⁹⁵. A continuación Leopardi cita un pasaje del Abate Sauri, en el que se argumenta igualmente contra la idea epicúrea de caso, y a favor de la ineludible necesidad de una inteligencia eterna que ponga en movimiento los contingentes átomos según un plan teleológico. Se pregunta el abate porque no surgen del azar «un palazzo, una città, un vascello», obras de más fácil ejecución que la naturaleza misma. Pero en el pasaje citado se toca otro aspecto de importancia: la imposibilidad de que la vida y su organización se creen a partir del choque fortuito de los elementos

²⁹⁴ «nanque eadem caelum mare terra flumina solem / constituunt, eadem fruges arbusto animantis, / verum aliis alioque modo commixta moventur./ quin etiam passim nostris in versibus ipsis/ multa elementa vides multis comuna verbis, / cum tamen inter se versus ac verba necessest / confiteare et re et sonitu distare sonanti / tantum elementa queunt permutato ordine solo. / at rerum quae sunt primordia, plura adhibere / possunt unde queant variae res quaeque creari».

²⁹⁵ Recordamos el texto: «Hic ego non mirer, esclama in tanta assurdità *l'Oratore di Arpino*, esse quemquam, qui sibi persuadeat corpora quaedam solida, atque individua vi, et gravitate ferri, mundumque effici ornatissimum, et pulcherrimum ex eorum corporum concursione fortuita? Hoc qui extimat fieri potuisse non intelligo cur non idem putet si innumerabiles unius, et viginti formae litterarum, vel aureae, vel quales libet aliquo coniungantur posse ex his in terram excussis annales Ennii ut deinceps legi possint effici, quod nescio an ne in uno quidem versu possit tantum valere fortuna».

de la materia, un tema que Sauri encuadra ya en la disciplina de la moderna química, pero que en el poema de Lucrecio encuentra, como en un estado intuitivo, una de sus primeras formulaciones materialistas:

Oltreacchè tutte le combinazioni possibili di atomi, e di elementi non daranno mai altro, che produzioni di quella natura medesima, di cui son composti gli atomi, e gli elementi combinati mentre la organizzazione, e la vita non possono mai risultare da un casuale miscuglio di atomi, e di elementi. Un chimico infatti quando combina insieme gli uni con gli altri i vari principi dei corpi non produrrà un misto, il quale sia capace nel suo crociuolo di sentire, e di pensare.

Un texto, este último, que Leopardi elige de Sauri, en el que se responde a la quizá más grave herejía del Poema: «scire licet gigni posse ex non sensibu' sensus» (L. III, v. 930) (Lucrezio 1986: 130-1), «se ne può concludere che il sensibile può nascere dall'insensibile». Lucrecio, de hecho, expone como prueba empírica de tal afirmación la generación de los gusanos de la tierra mojada o de los alimentos podridos. Pero mucho más interesante es la explicación de la generación de la vida a partir de los átomos en la que Lucrecio se sirve, justamente, de la metáfora del lenguaje. En la perspectiva lucreciana, vida y muerte se suceden indiferentemente, constituyendo una mera apariencia respecto de la realidad de la materia:

Non prendere per una qualità inerente agli elementi eterni della materia questa apparenza che vediamo ondeggiare alla superficie dei corpi, nascere a momenti e all'improvviso sparire. Nei nostri stessi versi bisogna tener conto, per ogni lettera, sia delle combinazioni in cui entra sia del posto che vi occupa: gli stessi caratteri designano il cielo, il mare, la terra, i fiumi, il sole; sempre gli stessi, le messi, gli alberi, gli animali: anche se non sono tutti simili, almeno si assomigliano la maggior parte, e solo per il loro ordine le parole differiscono. Così avviene nei corpi che mutando gli elementi — incontri, movimenti, ordine, posizione, figure-, anche i corpi devono cambiare(L. III, vv. 1010-1022) (Lucrezio 1986: 136-7)²⁹⁶.

²⁹⁶ «neve putes aeterna penes residere potesse / corpora prima quod in summis fluitare videmus / rebus et interdum nasci subitoque perire. / quin etiam refert nostrisin versibus ipsis / cum quibus et quali sintordine quaeque locata; / nanque eadem caelum mare terras

Es la idea epicúreo-lucreciana de la esencial unidad del proceso en que se suceden vida y muerte, insensibilidad y sensibilidad, es decir, es el monismo de la materia frente al esencial dualismo de la concepción cristiana, aquello que combate el texto elegido por Leopardi del abate Sauri. Pero aún hay otro punto esencial de la concepción del poema que contraviene el Dogma cristiano de la existencia de un Ente perfectísimo creador del mundo. Se trata del problema del espacio, del vacío, que el epicureísmo presenta como principio esencial del universo junto con los átomos, y que el poema de Lucrecio expresa vertiginosamente en su presentación de un espacio ilimitado y sin medida en ausencia de centro, una concepción del universo en polémica con el *cosmos* finito y espacialmente jerarquizado del estoicismo, en cuya ilustración lucreciana se hace especial hincapié en la idea de infinito:

L'universo esistente non è limitato in nessuna delle sue dimensioni; altrimenti dovrebbe avere estremità, se non si trova più oltre qualcosa che lo delimiti, in modo che ci appaia il punto al di là del quale il nostro sguardo cessa di seguirlo. Se al di fuori dell'insieme delle cose bisogna pure ammettere che non c'è nulla, questo universo non ha estremità: non ha dunque né limite né misura. Non importa in quale regione dell'universo ci si ponga: sempre, qualunque luogo si occupi, si lascia il tutto immenso estendersi ugualmente in tutte le direzioni (L. I, vv. 959-67) (Lucrezio 1986: 60-63)²⁹⁷.

Sin que pueda conjeturarse un influjo si no es a través de estos manuales anti-epicúreos, el experimento mental que a continuación va a realizar nuestro metafísico de 13 años es exactamente este: colocarse en medio de un espacio vacío e infinito, y lo hace con la intención de realizar una especie de demostración por reducción al absurdo, de la imposibilidad del

fluminasolem / significant, eadem friges arbusta animantis; / si non omnia sunt, al multo maxima pars est / consimilis; verum positura figurae / cum permuntantur, mutari res quoque debent».

²⁹⁷ «Omne quod estigitur nulla regione viarum / finitumst; namque extremun debebat habere./ extremun porro nullius posse videtur/ esse, nisi ultra sit quod finiat; ut videatur / quo non longius haec sensus natura sequatur./ nunc extra summam quoniam nil esse fatendum, / non habet extremun, caret ergo fine modoque. / nec refert quibus adsistas regionibus eius; / usque adeo, quem quisque locum possedit, in omnis / tantundem partis infinitum omne relinquit».

principio sobre el que se funda el universo epicúreo: «che esista fuori del creato un vacuo nel quale avessero campo di aggirarsi quegli atomi e quelle particelle che sono il fondamento del sistema di cui parliamo». La «asseitá» del espacio, su necesidad o esencialidad, no son compatibles con el dogma cristiano por el cual nada es necesario más allá de Dios. El argumento teológico deja paso al racional, y Leopardi expone la teoría de Leibniz, contraria a la de Newton, de la idealidad y relatividad del espacio. Pero nosotros, de acuerdo con nuestra investigación, queremos hacer notar otro aspecto: la identificación que hace Leopardi entre espacio vacío y el término «nulla», que aquí utiliza; una identificación esta que, fijémonos, proviene del propio Poema, «nunc extra summam quonian nil esse fatendum, / non habet extermum, caret ergo fine modoque» («Se al di fuori dell'insieme delle cose bisogna pure ammettere che non c'è nulla, questo universo non ha estremità: non ha dunque né limite né misura»): «nil» es lo que hay después del espacio, más espacio; llegados a los extremos del universo, los «moenia mundi» del poema, que son ficticios y caen desvelando la verdad, está de nuevo otro horizonte, otro espacio. Un ente pasivo que permite ser penetrado. La identificación entre espacio infinito y nada, que se concluirá en los más maduros pensamientos²⁹⁸, esta aquí expresada, aunque como argumento que rebatir desde la defensa de la fe.

²⁹⁸ El fruto maduro de estas consideraciones está en *Zibaldone* 4233, texto que hemos de considerar. En él, partiendo del tiempo se desarrolla esta esencial identificación nulla/spazio: «Il tempo non è una cosa. Esso è un accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla; è uno accidente di questa esistenza; o piuttosto è una nostra idea, una parola. [...] Medesimamente dello spazio. Il nulla non impedisce che una cosa che è, sia, stia, dimori. Dove nulla è, quivi niuno impedimento è che una cosa non vi stia o non vi venga. Però il nulla è necessariamente luogo. È dunque una proprietà del nulla esser luogo: proprietà negativa, giacchè l'esser di *luogo* è negativo puramente e non altro. Sicchè come il tempo è un modo o un lato del considerar la esistenza delle cose, così lo spazio non è altro che un modo, un lato, nel considerar che noi facciamo del nulla. Dove è nulla quivi è spazio, e il nulla senza spazio non si può dare. Per tanto è manifesto che eziandio fuori degli ultimissimi confini dell'universo esistente, v'è spazio, poichè nulla v'è. E se qualche cosa potesse essere creata o spinta di là da quegli estremi confini, troverebbe luogo; che è quanto dire non troverebbe nulla che la impedisse di andarvi o di starvi.» Fíjese asimismo la atención en esta última prueba aducida por Leopardi, que es muy parecida a la del Poema: «praeterea si iam finitum constituatur / omne quod est spatium, siquis procurrat ad oras / ultimus extremas iaciatque volatile telum, / id validis utrum contortum viribus ire / quo fuerit missum mavis logeque volare, /

Fijémonos ahora en el «experimento mental leopardiano» y reconozcamos el vértigo lucreciano:

Supponiamo per un poco di ritrovarci nel nulla, noi non meno, che l'universo tutto, e lo stesso Dio. Ciò posto immaginiamoci, per cagion d'esempio il num.o 10. Sarà forse questo numero una qualche cosa di reale? No certamente. Ma supponiamo di ritrovarci nello stato, in cui al presente ci ritroviamo, cioè godendo della nostra esistenza, e poniamo di nuovo il num.o 10. applicandolo a qualsivoglia oggetto; questo numero esisterà, ma non in se medesimo nè come un essere reale, ma soltanto nell'oggetto, a cui viene applicato, e per forza solo dell'uman pensiero. Ciò posto, supponiamo di nuovo di ritrovarci ancora nel nulla prima della creazione dell'intero universo. Perchè mai ammetter si dovrà uno spazio eterno, increato, infinito, immenso, incomprendibile, esistente per propria virtù, per propria forza, per cagion di se medesimo? Perchè mai non si dovrà ammettere, che creato l'universo cominciasse allora ad esistere questo spazio non come un ente reale, ma come composto, e formato dall'ordine delle cose coesistenti? Se mi si opponesse che posto un tal sistema il mondo esister non potrebbe poichè non avrebbe luogo alcuno ove esistere, io risponderei, che creando l'ente supremo l'universo creò ancora lo spazio ove il ripose non come un ente reale, ma come compreso nel mondo istesso, e come formato dall'ordine degli esseri coesistenti. Questo è il famoso sistema di Leibnizio, a cui necessariamente si oppone il sistema degli Epicurei ammettendo, che gli atomi si aggirassero sino dal principio de' secoli in un immenso vuoto.

Este ejercicio imaginativo, este colocarse con la imaginación en un universo infinito, en un espacio-nada que se extiende igualmente en todas direcciones, aunque realizado aquí con la intención de demostrar su

an prohibere aliquid censes obstareque posse? Alterutrum fatearis enim sumasque necessest. / quorum utrumque tibi effugium praecludit et omne / cogit ut exempta concedas fine patere. /» (Lucrezio L. I, vv. 968-76) (Lucrezio 1986: 62-3), «Supponiamo limitato tutto lo spazio esistente; se qualcuno nel suo slancio avanzasse fino all'estremità dell'ultimo margine e da lì facesse volare nello spazio una freccia, questa , scaraventata con grande vigore, preferisci credere che se ne vada verso la sua meta o se ne voli lontano, o pensi per caso che ci possa essere un ostacolo a interrompere la sua corsa? Una delle due ipotesi bisogna scegliere e adottare: e una e l'altra ti tagliano ogni ritirata e ti obbligano a riconoscere che l'universo si stende libero da ogni limite.»

imposibilidad, no deja de mostrar una tendencia que se va a manifestar en el futuro en las mayores líricas (hasta llegar, por poner un ejemplo paradigmático, al «granello di sabbia che di terra ha nome» de *La ginestra*): la apertura de la imaginación a un espacio infinito carente de centro, que si bien ya habían imaginado los antiguos (Lucrecio mejor que nadie), solo a partir del copernicanismo comienza a expandirse como visión del mundo comúnmente aceptada, con sus notables consecuencias en todos los órdenes (y se verá a propósito el pensamiento Zibaldoniano sobre el universo copernicano, *Zibaldone* [85]). Esta idea del espacio infinito que contiene la materia, que Newton tiene que admitir en su sistema, llegará a ser aceptada por la Iglesia; es la idea de un universo atómico ajeno a todo providencialismo lo que de ningún modo puede admitirse desde la perspectiva católica y así se concluye la diatriba Newton-Leibniz afirmando: «Ma sebbene questo vuoto si ammetta non perciò ammetter si dovrà il sistema degli atomisti, il quale già con altre ragioni dimostrammo essere affatto assurdo». La idea de la contemplación, de origen aristotélico, transformada en la personal contemplación de un Dios creador, con que comenzaba este texto, y que constituye la piedra angular de la onto-teología que ha dominado el pensamiento occidental, rige los distintos argumentos a favor de la existencia de Dios: «In qualunque modo adunque ciò esser si voglia dovrà necessariamente ammettersi l'esistenza di *un essere supremo in contemplazione dell'universo*, il quale esister non potrebbe se non esistesse un ente perfettissimo» (La cursiva es nuestra). La prueba ontológica o de Anselmo, que va a ser subvertida y transformada en su revés ontológico²⁹⁹, es a continuación expuesta, así como la última prueba aducida, la del consenso de las gentes, extraída directamente del texto ciceroniano³⁰⁰.

²⁹⁹ Leopardi formula así la prueba: «La natura, e l'essenza istessa di un essere perfettissimo ci somministra un argomento dei più convincenti a dimostrarne l'esistenza. Egli è chiaro, che un essere perfettissimo deve possedere tutte le perfezioni possibili in grado sommo diversamente altri esser potrebbe di lui più perfetto. Ciò posto l'assoluta necessità di esistere essendo una perfezione, il che è per se stesso evidente esser deve da questo ente posseduta in grado sommo. Ora un essere perfettissimo è di propria natura possibile, non implicando la sua essenza alcuna contraddizione, e per conseguenza egli esiste, poichè una delle sue perfezioni essendo l'assoluta necessità di esistere, e non trovandosi ragione alcuna, che impedisca di ammettere la possibilità della sua esistenza egli dovrà necessariamente goderne». He aquí la inversión de la prueba ontológica, llevada a cabo por pensamiento leopardiano. Dentro de un

Para concluir este comentario, diremos que la imagen que los manuales jesuíticos de Leopardi ofrecen de Lucrecio y que es por el momento fielmente asimilada, es, a estas alturas de su trayectoria, la de un autor requerible como *autoritas* en lo que pueda convenir al dogma, pero vinculado al epicureísmo, y que por tanto, a causa de su defensa del atomismo y del antiprovidencialismo es identificado con las ideas de «gli stolti scellerati avversarj della verità» y con

largo pensamiento sobre la imposibilidad de lo infinito en la naturaleza, en *Zibaldone* [4178], Leopardi argumenta contra la prueba: «Niente infatti nella natura annunzia l'infinito, l'esistenza di alcuna cosa infinita [...] si potrebbe anche disputare non poco se l'infinito sia possibile (cosa che alcuni moderni hanno ben negato), e se questa idea, figlia della nostra immaginazione, non sia contraddittoria in se stessa, cioè, falsa in metafisica. Certo, secondo le leggi dall'esistenza che noi possiamo conoscere, cioè, quelle dedotte dalle cose esistenti che noi conosciamo, o sappiamo che realmente esistono, l'infinito cioè una cosa senza limiti, non può esistere, non sarebbe cosa ec. (Bologna 1 maggio. Festa dei ss. San Filippo e Giacomo. 1826) Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza ad esser lo stesso che il nulla. Pare soprattutto che l'individualità dell'esistenza importi naturalmente una qualsivoglia circoscrizione, di modo che l'infinito non ammetta individualità e questi due termini siano contraddittori: quindi non si possa supporre un ente individuo che non abbia limiti. (2 maggio 1926)» (Leopardi 1999b: 2738-2739). La concepción de un Dios, como nada preexistente y posibilitante de las cosas, y la negación de la idea de Dios ínsita en la prueba de San Anselmo, como ente perfectísimo necesariamente existente, están en coherencia con esta conclusión de 1926, y se desarrolla en los pensamientos 1341-2 y en 1461-4, de 1821: «Insomma, il principio delle cose e di Dio stesso è il nulla» *Zibaldone* [1342] (Leopardi 1999a: 970). La existencia y la perfección son términos incompatibles, nada puede extraerse o deducirse de la idea de perfección divina, abstracción quimérica, de la que si acaso se puede concluir su imposibilidad de existir. Traemos aquí el fragmento que argumenta contra ese dios necesario, garante del absoluto, que Leopardi sustituye por la hipótesis de un Dios-infinita posibilidad, nada preexistente a las cosas: «[...] Noi consideriamo dunque detto Essere come un tipo, a norma del quale convenga giudicare della bontà e della bellezza ec. della bruttezza o malvagità delle cose (ed ecco le griego ideai di Platone). Quello che somiglia o piace a lui, é dunque assolutamente, primordialmente, universalmente e necessariamente buono, e viceversa.[...]Dunque noi proviamo l'idea dell'assoluto coll'idea di Dio, e l'idea di Dio coll'idea dell'assoluto. Iddio é l'unica prova delle nostre idee, e le nostre idee l'unica prova di Dio. Da tutto ciò si conferma ciò che ho detto altrove che il primo principio delle cose è il nulla. (7 Ago. 1921)» (Leopardi 1999a: 1044).

³⁰⁰ He aquí las opiniones de Cicerón recogidas por Leopardi: «Omni in re consensio omnium gentium lex naturae putanda est»; «Nulla gens est tam immanis, neque tam fera, quae non etiamsi ignoret qualem Deum habere deceat tamen habendum sciat»; «Malam, et impiam consuetudinem esse contra Deum disputandi, sive ex animo id fit sive simulate».

los «sforzi degli Atei ostinati». La caracterización de la idea de Dios «così altamente impressa nella mente dell'uomo dalla *natura* medesima, che necessariamente egli è costretto a piegare innanzi ad esso la fronte», que queda «fissa sempre, ed immota nella mente dell'uomo, e necessario sarà per opporsegli il far contrasto alle leggi tutte della *natura*», se concibe por tanto en relación con la idea de naturaleza que sin confundirse con ella, como así lo exigen los cánones jesuitas, no deja sin embargo de apuntar a su existencia, a manifestarla, a reflejarla según ese sentimiento de lo sublime que domina especialmente en la prueba cosmológica, y en la propia ley natural ciceroniana del consenso entre las gentes.

Hacemos nuestra la consideración general de Tatiana Crivelli en su edición de las *Dissertazioni*: «[...] alcune tematiche affrontate in questi testi giovanili percorrono come un *fil rouge*, la produzione leopardiana successiva, pur mutando radicalmente la posizione critica assunta dall'autore» (Crivelli 1994: 16-17); el «hilo rojo» de esta disputa filosófica entre providencialismo y partidarios del azar, universo infinito o espacio ideal, atomismo y espiritualismo, en definitiva, entre la posición epicúrea y lucreciana y la de la tradición filosófica triunfante, seguirá formando parte de los temas preferidos por Leopardi. No por nada Damiani nos recuerda el «stratonismo» leopardiano al comentar brevemente este texto en su edición, pues en él «si insinuano domande e supposizioni che, pur dimostrate ora false, dovranno riproporsi con tutto il loro potenziale negativo nel più maturo pensiero e nello stesso “stratonismo leopardiano”» (Leopardi 2000: 1423-4).

7. *Condanna e viaggio del redentore al calvario* (recitado en 1814): «mistero di meraviglia e insieme d'orrore»

Hay otro aspecto del universo lucreciano, que podemos resaltar en los escritos de la adolescencia, y que tiene especial importancia porque da unidad a la trayectoria de nuestra investigación. Es claro que la religiosidad que se vive en la casa de Leopardi constituye una experiencia que marca la visión leopardiana de la naturaleza: esta última, en un principio, se concibe como manifestación de lo divino, en un sentido estrictamente católico.

Paradójicamente, en este sentimiento profundamente religioso y sublime con que vive Leopardi su infancia y adolescencia, hay una tonalidad mucho más lucreciana que longiniana, en una visión de lo sublime que, utilizada y adaptada al dogma por Lactancio y otros escritores religiosos, no deja sin embargo de recordar al poema lucreciano. Veámoslo en el texto: se trata del Inno sagrado *Condanna e viaggio del redentore al calvario*, que Leopardi recita en 1814 en la Capillita de la *Congregazione dei Nobili*, anexa a la Iglesia de *San Vito*, en ocasión de la cuaresma. Describe el discurso, considerándolo como un acto de supremo parricidio, la muerte de Cristo en la cruz a manos de los hombres. Lo sublime en la naturaleza, es obvio, lo constituye el cuerpo de Cristo en la Cruz, privado ya de vida, como misterio de lo infinito que se ha hecho finito para perecer, por amor a sus criaturas. La visión de Cristo en la cruz, del que dice en el inno *La flagellazione* (1814) que es «Colui che, infinito mostrandosi in tutto, infinito mostrossi ancor nell'amare» (Leopardi 2000:560), es aquí expresada de un modo que no nos deja lugar a dudas acerca de su procedencia: «Qual mistero di meraviglia e insieme d'orrore!» (Leopardi 2000:561). La composición de maravilla y horror —una de nuestras conclusiones ya alcanzada— nos recuerda la expresión lucreciana «Divina voluptas atque horror», y nos recuerda también la concepción fenomenológica de Otto, que ve en la combinación de lo fascinante y lo tremendo un rasgo típico de la percepción de lo numinoso.

La tonalidad emotiva está aquí más cerca de la contemplación atónita y del horror de un Lucrecio, que de la admiración y sorpresa que caracterizan a lo sublime en el *Tratado*, y que conforman los rasgos de la maravilla, por ejemplo, para Pareyson. Esta unión de lo sagrado y lo terrible, ya puesta de

relieve por la crítica, está esencialmente unida a la sensibilidad lucreciana y cuando desaparezca la convicción católica y la obediencia al dogma, no dejará por ello de jugar su papel en el universo leopardiano, quedando vinculado a la contemplación de la naturaleza. Por ahora la vinculación de esta unión de lo sagrado y lo terrible, expresada en esta fórmula «mistero di meraviglia e insieme d'orrore», con la contemplación de la naturaleza puede deducirse del periodo que sigue a esta exclamación en clave lucreciana, que declina de nuevo el tema de la contemplación del sabio, un sabio, por el momento, estrictamente católico:

Tu solo, o filosofo bennato e sensibile, tu cui la natura benefica e la face luminosa della ragion penetrante scuopre e mostra la verità spoglia da veli nei quali avvolta appare ad altri occhi: tu sol sei capace di ponderarne la profondità e la grandezza, tu solo atto sei ad esaurirne quanto all'uomo è possibile con il pensiero immaginoso e attonito il meraviglioso e il sublime. Tu che sei solito ricercare in tutto il creato la immagine del tuo Creatore, tu cui nelle foreste e nei boschi il mormorar delle fronde, nelle campagne e nei prati il crescer delle messi, nel cielo il regolato aggirarsi degli astri, il balenare del lampo, il cupo mormorare del tuono la gloria annunziano e la potenza dell'Ente supremo, cerchi omai la sede di questo Essere sovrano e spingi audace il pensiero ad indagare quel luogo onde emanano i raggi sì vivi della sua perfettissima essenza. Già i tuoi sguardi rivolgonsi al cielo, già in traccia ne va la tua mente nel più sublime luogo e più ammirabile della natura. Attendi (Leopardi 2000:561).

Ese lugar de la naturaleza, sede de Dios, está en Cristo: «Egli è ove immaginar non lo puoi, egli è nella terra, egli è tra le pene, egli è sulla Croce» (Leopardi 2000: 561). Lo importante para nuestro discurso es resaltar cómo el tema de la contemplación de la naturaleza se halla aquí indisolublemente ligado al de la divinidad cristiana, pero haciendo uso de rasgos típicos del *Tratado* como del Poema. Especialmente del *Tratado*, en la figura del filósofo, «bennato e sensibile», que al contemplar la naturaleza encuentra en todo lo grande y profundo («la profondità e la grandezza»), la manifestación de la divinidad, a quien la propia «natura benefica» y la «face luminosa della ragion penetrante», descubren la «verità». Una verdad «spoglia da veli nei quali

avvolta appare ad altri occhi», una verdad católica que interpreta la naturaleza como orden establecido por la divina providencia, que otros ojos, impíos (todos los que de un modo diferente la interpretan) no pueden ver. Una verdad que ve en la naturaleza y en su orden —y reconocemos ya la caracterización de los elementos que llevan a los hombres a imaginar la divinidad tras los fenómenos: «nelle foreste e nei boschi il mormorar delle fronde, nelle campagne e nei prati il crescer delle messi, nel cielo il regolato aggirarsi degli astri, il balenare del lampo, il cupo mormorare del tuono»— a la «Immagine del creatore».

Elementos no solo longinianos sino muy especialmente lucrecianos en este texto, nos parecen, sin embargo, la caracterización del movimiento del pensamiento: fíjese, por ejemplo, la atención en que, en esa contemplación que el filósofo biempensante lleva a cabo —hasta donde, de acuerdo con las relaciones fe-pensamiento establecidas por santo Tomás, es posible—, el pensamiento es caracterizado como «immaginoso e attonito»: lo atónito de la contemplación, el estupor, es más propio de la tonalidad emocional latina de Lucrecio que del éxtasis del Pseudo-Longino. Ese acto cognoscitivo total que mueve al filósofo, en una dinámica imaginativa, hasta el objeto de conocimiento, que es aquí, claro está, la esencia divina en Cristo y no los principios eternos de las cosas, tiene una raíz lucreciana; «spingi audace il pensiero ad indagare quel luogo onde emanano i raggi sì vivi della sua perfettissima essenza» recuerda al:

Ergo vivida vis animi pervicit, et extra processit longe flammantia moenia mundi
atque omne immensum peragravit mente animoque, unde refert nobis victor
quid possit oriri quid nequeat, finita potestas denique cuique quam sit ratione
atque alte terminus haerens (L. I, vv. 72-77) (Lucrezio: 1986:6)³⁰¹.

El viaje de la mente que desarrolla Lucrecio en su poema es traducido aquí según los parámetros del Dogma, como ya lo hicieran Lactancio y otros en su polémica contra el paganismo y el pensamiento trágico. A Leopardi le

³⁰¹ “Egli si é spinto ben oltre le fiammeggianti barriere del nostro universo: ha percorso tutta l’immensità dello spirito e del pensiero per poi ritornarne vittorioso e insegnarci quel che può nascere, quel che non può, infine le leggi che determinano il potere di ciascuna cosa secondo limiti invalicabili”.

fascina el tema de la contemplación de la naturaleza y lo pronuncia una y otra vez, dejando oír, tras el pensamiento canónico ahora dogmáticamente aceptado, las cadencias de lo sublime lucreciano-longiniano: «Già i tuoi sguardi rivolgonsi al cielo, già in traccia ne va la tua mente nel più sublime luogo e più ammirabile della natura».

8. El interés erudito por la astronomía: *Dissertazione sopra l'origine dell'astronomia* (1811) y *Storia dell'astronomia* (1812-13)

Para el tema de la observación de la naturaleza por parte del sabio, la astronomía constituye el terreno más propio. El punto de vista católico-ilustrado aplicado a la evolución de las ideas astronómicas, el abrirse paso de la ciencia astronómica desde la Antigüedad a los últimos incontrovertibles avances de los modernos, da al joven estudioso no solo un campo riquísimo para hacer gala de su erudición enciclopédica sino también, y esto es lo que preludia al futuro Leopardi, la posibilidad de plasmar e investigar el acto cognoscitivo del hombre sobre la naturaleza y sus consecuencias para la concepción del propio hombre.

Esta interdependencia entre lo que el hombre concibe de la naturaleza que le rodea y lo que concibe de sí mismo, que lleva a Leopardi, instintivamente, a considerar los temas cósmicos y astronómicos, se hace muy pronto consciente en su pensamiento, como puede deducirse de estas palabras en *Zibaldone* [84]:

Una prova in mille di quanto influiscano i sistemi puram. fisici sugl'intellettuali e metafisici, è quello di Copernico che al pensatore rinnuova interam. l'idea della natura e dell'uomo concepita e naturale per l'antico sistema detto tolemaico, rivela una pluralità di mondi mostra l'uomo un essere non unico, come non è unica la collocaz. Il moto e il destino della terra, ed apre un immenso campo di riflessioni, sopra l'infinità delle creature che secondo tutte le leggi d'analogia debbono abitare gli altri globi in tutto analoghi al nostro, e quelli anche che saranno benchè non ci appariscano intorno agli altri soli, cioè le stelle, abbassa l'idea dell'uomo, e la sublima, scuopre nuovi misteri della creazione, del destino della natura, della essenza delle cose, dell'esser nostro, dell'onnipotenza del creatore, dei fini del creato, ec. ec (Leopardi 1999a: 119-120).

Es importante tener en cuenta que, mucho antes de que el copernicanismo cambiara la concepción general del universo, la visión que de Demócrito y Epicuro, había pasado a nuestro Poema, constituía ya una alternativa, para la historia del pensamiento y para la trayectoria leopardiana, afín en muchos de sus aspectos esenciales con aquella revolución del copernicanismo. Ciñéndonos al texto apenas leído, la idea de la naturaleza y

del hombre que del poema de Lucrecio se deriva, así como del sistema de Copérnico, ya revela una pluralidad de mundos, mostrando al hombre como un ser no único, y mostrando la colocación, el movimiento y el destino de la tierra como algo también, no único. Induce, por tanto, a reflexiones sobre la infinidad de las criaturas que, según las leyes de analogía, deberán habitar los infinitos globos que rodean las demás estrellas. Todas estas ideas, que cambian la concepción de la naturaleza y, por tanto, del hombre —que deja de ocupar el centro geométrico del universo para transformarse en criatura accidental y periférica— estaban ya, poéticamente expresadas, plasmadas figurativamente, en nuestro grandioso Poema de la naturaleza. La reflexión desde esta perspectiva, que del terreno del *cosmos* pasa a la concepción del hombre, desjerarquizándolo, quitándole el lugar central que la anterior concepción le otorgaba, posee el efecto paradójico de que «abbassa l'idea dell'uomo, e la sublima», de que rebaja el lugar del hombre hasta tal nivel que paradójicamente lo eleva, lo sublima. ¿En qué consiste este segundo modo de sublimar? ¿En qué este ensalzamiento una vez que el hombre, equiparado con las demás criaturas, se halla perdido en un universo infinito, que ya no gira, espacialmente en torno a él? No es ya la sublimación del universo al que pertenece el Pseudo Longino, el estoicismo, la creación *ex-nihilo* del mundo y del hombre a imagen de Dios. Es otra sublimación, la del hombre, simplemente, como contemplador de su propia insignificancia, de la nada que le rodea y que él mismo es. Hemos visto en el Poema la compleja posición de Lucrecio, que mientras proclama la nulidad del universo —a excepción de las primeras semillas que todo lo conforman— ensalza, como facultad divina, la capacidad humana en el sabio —en Epicuro—, que contempla la verdad. Un movimiento análogo va a permitir a Leopardi, a través del rebajamiento que las concepciones físicas y materialistas suponen para el hombre, elevar al hombre en su contemplación, aunque sea la contemplación de la nulidad de todas las cosas, incluida la de su mirada. Por otra parte, este pensamiento de *Zibaldone* [84] concluye aludiendo al Creador y a la Creación del mundo («scuopre nuovi misteri della creazione [...] dell'onnipotenza del creatore, dei fini del creato»), por lo que en el paso del universo aristotélico-ptolemaico al copernicano, se mantiene la idea de creación, siendo el principal dogma de fe de la religión cristiana y un verdadero *spatiacque* en lo que se refiere a la concepción de las

cosas en la historia del pensamiento. El pensamiento filosófico desde Parménides, incluyendo a Demócrito, Epicuro y por supuesto a Lucrecio, no considera que el ser hallara un inicio, que el ser surja de la nada para volver a la nada. La eternidad, sin embargo, para el pensamiento cristiano es prerrogativa exclusivamente divina, y el mundo es creado *ex nihilo* por Dios, y redimido solo por su gracia. Desde el punto de vista racional y filosófico, Leopardi va a decantarse por un «estratonismo» clásico en las *operette* cósmicas, que analizaremos, *Cantico del gallo silvestre* y *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*.

Pero por el momento, queremos fijar nuestra atención en los textos que Leopardi escribe en estos primeros años sobre el argumento astronómico, resaltando la ideología que reflejan y que será perfectamente subvertida en el futuro y tratando de ver en ellos el rastro del universo lucreciano al que acabamos de aludir. Contamos con la *Dissertazione sopra l'astronomia* (1811), trabajo escolar en el que Leopardi muestra esa actitud típicamente jesuita que integra copernicanismo y fe católica, aun aceptándose este de un modo muy cuidadoso, solo como «hipótesis científica». A propósito del sistema geocéntrico se dice:

Ecco in accorcio il sistema copernicano, a cui se si opponga esser egli contrario alle parole della Sacra Bibbia, non risponderemo che, se bene non manchino dottissimi interpreti che dimostrar procurino non esser questo sistema opposto in modo alcuno al reale sentimento delle sacre lettere, noi nondimeno non lo ammettiamo che come ipotesi più di ogni altra idonea a spiegare i celesti fenomeni, il che dalla Santa Romana Chiesa non venne giammai vietato (Leopardi 2000:487).

Copernico, aquí aceptado con extrema cautela y solo como hipótesis, según exige la obediencia al dogma, será el protagonista de una *Operetta*, donde en clave satírica, el Sol, —animado como lo era por los antiguos— se revelará contra el papel que el sistema de Ptolomeo le había destinado (casi una premonición de lo que la relatividad va a suponer para la ciencia astronómica). Leopardi va a ir haciéndose consciente, a medida que va profundizando en sus estudios, de que no siempre la ciencia recorre una línea progresiva en la evolución de las ideas, menos que en ningún terreno en el de

la astronomía, y que importantes descubrimientos fueron realizados por los antiguos y después olvidados y sustituidos por otras verdades, fieles reflejos de las ilusiones inherentes al «sistema del mundo», volviendo a la luz solo cuando el mundo se halla dispuesto a aceptarlas y entenderlas, así como del hecho de que algunos errores perviven aún hoy en la mente de insignes pensadores apegados a sus prejuicios. Esta conclusión le va a permitir, más allá de la idea de progreso científico lineal que ahora le es imbuida por su educación, llegar a tener una actitud «antropológica» respecto de los errores de los antiguos en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815)³⁰², un ensayo que es especialmente interesante para nosotros pues en él se vislumbra la primera concepción empirista y racionalista de la naturaleza. Por el momento, está todavía lejana en estos escritos de astronomía, en los que al contrario, predomina, a través de la visión de Lactancio, lector de Lucrecio, la actitud crítica frente a esos errores, en especial, contra el animismo de los antiguos. La introducción a la *Storia dell'astronomia* (1812-13) nos devuelve a Lucrecio y a su poema de la naturaleza cuyo compendio, en los dos primeros libros, de la física de los principales filósofos presocráticos, y cuya concepción de la naturaleza como universo infinito, fruto del choque de los átomos eternos, no puede dejar de constituir para Leopardi una intuición previa, filosófica y no científica, de los derroteros que la moderna ciencia astronómica va a seguir, y que no puede dejar de estar, aunque sea en modo latente, en una historia de la misma.

Hemos señalado ya que en la introducción de la *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXI* (1812-13), Leopardi, al nombrar a los grandes autores que han considerado la astronomía una ciencia poco menos que divina, pone a Lucrecio en primer lugar. La astronomía es la «più sublime, piú nobile» entre las ciencias físicas y con ella —hemos comentado ya la resonancia en clave sublime longiniana-lucreciana del texto— «l'uomo s'innalza per mezzo di essa come al di sopra di sè medesimo, e giunge a conoscere la causa dei fenomeni più straordinari». Esta introducción nos sirve de corolario respecto de lo que hemos dicho hasta el momento sobre el primer uso de

³⁰² En el *Saggio*, como argumenta Barbolani, “la de Leopardi no es una defensa del error, pero se niega a ser solo una demostración racional de su falsedad. Es una actitud, diríamos hoy, antropológica [...]” (Barbolani 2006: 180).

Lucrecio en la obra de Leopardi. Así como Lactancio utiliza a Lucrecio en sus argumentaciones contra el paganismo y animismo de los antiguos, es decir, contra su tendencia a antropomorfizar a los astros, del mismo modo, este joven *defensor fidei* ilustrado que es Leopardi, trae a menudo ahora a colación a Lucrecio como liberador de la superstición y de las «tenebre dell'errore» y «*folle degli antichi filosofi*» (Leopardi 2000:568), a las que la ciencia astronómica estaba sometida. Otras veces Lucrecio, que tiene la facultad, como poeta que es, de presentar poéticamente y figurativamente los mismos argumentos que se propone confutar, o incluso creencias que él comparte erróneamente con sus coetáneos (desde la perspectiva ilustrada de Leopardi), es traído a colación precisamente en relación con algún error de los antiguos. Lo veremos ejemplificado en el próximo texto.

La primera alusión a Lucrecio que queremos considerar³⁰³ se corresponde con el segundo de los tipos anteriormente indicados, es decir, como ejemplo de error en los antiguos, y aparece en el *capo quinto* de la *Storia dell'astronomia*:

Il riputar le stele affamate e assetate è pensiero antichissimo, onde Omero scrisse che dal mare si estraggono i vapori per pascere le stelle. Per cosí fatta ragione disse il greco Anacreonte *Bibit...sol ipsum Aequor*, l'Epicureo Lucrezio *unde aether sidera pascit*, [...] (T. Lucr. Car. *De rerum Nat.* Lib. I. V. 226 (Leopardi 2000: 587).

El tema de la sed y hambre de las estrellas entra, eminentemente, dentro de la concepción animista de los astros que el dogma católico llegará a negar como paganismo tras siglos de ambigüedad pues algunos padres de la Iglesia, como Orígenes, mostraban fe en tales creencias. En este caso, Lucrecio, uno de los bastiones filosóficos contra el animismo, es citado aquí por Leopardi en su calidad de poeta, en su error, al aceptar la idea de que el éter es alimento de los astros: «*unde aether sidera pascit*» («De dónde saca el éter el alimento de los astros?»). El verso pertenece a una contexto en el que Lucrecio argumenta a favor de la eternidad de las primeras semillas, de la

³⁰³ Hay otra inmediatamente anterior en la que Lucrecio, esta vez, acierta al decir de la luna que tiene forma de globo: «[...] anche il poeta Lucrezio *Lunäique globum*», citado del Libro V.

materia, es decir, contra la idea de que nada provenga de la nada ni nada vuelva a ella, principio fundamental de la filosofía griega. Creemos, en oposición a Leopardi, que se trata para Lucrecio de un modo poético de hablar y no de una efectiva creencia. En el siguiente pasaje relacionado con Lucrecio se da el segundo tipo al que hemos aludido en el uso de sus citas: ejemplo de sabio liberador de las supersticiones a que estaba sometida la astronomía. No se le cita, pero se hace presente a través del uso que de él hace Lactancio. El argumento es central: el irreligioso error en que cayeron los antiguos, el animismo de los astros, con la sola excepción de Demócrito, de Epicuro y, añadimos nosotros, de Lucrecio, presente implícita y tácitamente.

Lactancio es citado en sus *Divinae Institutiones* a propósito de la creencia generalizada en la antigüedad de que los astros estaban dotados de alma e inteligencia. Algunos elementos racionalistas de origen lucreciano sirven a la polémica antipagana de Lactancio:

Viddero essi [los antiguos], dice Lattanzio, l'ordine ammirabile che inviolabilmente venìa ne'moti degli astri, e per rendere ragione di tal meravigliosa regolarità, gli astri paragonarono agli animali e supposero che eglino quasi co' propri piedi camminando si avvanzassero nella loro strada: quam solertiam divinae potestatis in maquinandis itineribus astrorum quia philosophi non videbant, animalia esse sidera putaverunt, tamquam pedibus et sponte non divina rationem procederent. A stento tra gli antichi filosofi, se Epicuro e Democrito si eccettuino, alcuno potrà rinvenirsi che creduto non abbia esser gli astri dotati di anima ed ancor di anima ragionevole. Che gli astri animati riputassero Talete, Pitagora, Platone, non è quasi a dubitare, e ciò probabilissamente di Aristotele si crede, siccome mostra il Gassendi (Leopardi 2000: 588-89).

Prácticamente la antigüedad en su totalidad consideraba los astros dotados de sensibilidad e inteligencia, y aún en la modernidad sobrevive el antiguo error. En este aspecto, ni siquiera Aristóteles se libraba de la tendencia a antropomorfizar las apariencias del cielo, figurando como confutadores de tal error solo Demócrito y Epicuro (y por tanto, en cuanto que epicúreo, Lucrecio).

Leopardi comprueba que, aún en la modernidad, filósofos como Kepler han caído en el error de creer a los astros animados, proporcionándole un

motivo de reflexión que le ayudará en su futura concepción post-ilustrada y antihistoricista del progreso³⁰⁴. Y va a ser el error el hilo conductor del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815), una obra donde la presencia de Lucrecio —por un lado, contenida dentro de las redes ideológicas de Lactancio y, por otro, constituyéndose como sustrato figurativo y emocional para la futura creación leopardiana—, se hace central.

9. La notable presencia de Lucrezio en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815)

Sconocchia ha demostrado, como ya hemos dicho, que las numerosas citaciones de Lucrecio realizadas por Leopardi en el *Saggio* son originales, extraídas de la edición de la *Collectio Pisauensis*, y traducidas por él mismo.

Pero, más allá de la demostración filológica, es el propio Leopardi, si queremos dar fe a sus palabras, el que nos lo indica en el prefacio:

Per trattare con fondamento degli antichi pregiudizi ho dovuto rimescolar molti libri e consultar molti vecchi autori. Donde infatti avrei potuto trar notizia delle opinioni volgari degli antichi, se non dagli antichi medesimi? Ragionando dei loro errori, ho giustificato con *citazioni autentiche*, onde il lettore non sia obbligato a dubitare ad ogni tratto della verità di quanto asserisco, o a credermi sulla mia parola. Ho tradotto fedelmente i passi degli scrittori greci che ho dovuto allegare, recando in verso quelli dei poeti. *Quanto ai latini, non mi sono contentato di dare tradotti i loro luoghi, ma ne ho anche trascritto al piè delle pagine il testo originale* (Leopardi 2000:638) (La cursiva es nuestra).

³⁰⁴ A propósito de Kepler y otros exclama Leopardi: “Quali ridicole opinioni possono aver luogo nelle menti più grandi! Le filosofiche ragioni conto la ipotesi degli astri animati veder si possono nel Gassendi (Gassen. Phis. Sec. 2. L. 2. c. 5.; Nicolai, L. C) Oggidì non v’ha più chi per fermo non tenga esser le stelle e in egual modo gli altri corpi celesti, non altramente che l’aria, le pietre, le piante, del tutto insensati” (Leopardi 2000: 593).

Es altamente probable que a estas alturas Leopardi haya realizado una lectura atenta y completa del *De rerum natura*, libro prohibido por el *index* y situada su traducción (la de Marchetti) en el estante de los prohibidos, libro que afronta justamente los argumentos por los que ha mostrado ya una curiosidad insaciable el joven estudioso. Hay que considerar ante todo, que Leopardi dice rechazar, como modelo, los libros que sobre el argumento han escrito algunos modernos, refiriéndose a su propia época: él quiere basarse en los originales testimonios de los antiguos, en un orden que «non é stato capriccioso» (Leopardi 2000: 636).

Se trata, fijémonos en ello, en cuanto al contenido, del esquema tradicional que sigue toda obra filosófica que quiera dar cuenta de la naturaleza de las cosas, es decir, de la realidad, desde Aristóteles, pasando por Epicuro hasta Lucrecio. La diferencia reside en que en el caso del poema de Lucrecio, se comienza directamente por la física (tratando del vacío y los átomos), mientras que Aristóteles comienza por la meta-física, y santo Tomás y los filósofos cristianos por la teología, de acuerdo con sus respectivas concepciones del ser. Las restantes áreas del saber se corresponden con un esquema, que es también lucreciano: astronomía, geografía, meteorología, historia natural, pero en el *Saggio* cambian el orden estableciendo el propio:

L'ordine che ho seguito nel rintracciare gli antichi errori volgari, non è stato capriccioso. Quelli che posson dirsi teologi o metafisici, essendo i più interessanti, e più degni di considerazione, doveano ottenere il primo luogo. Fra i pregiudizi fisici ho presi di mira quelli che appartengono all'Astronomia, alla Geografia, alla Meteorologia, alla Storia naturale. Niuno contrasterà che il primo uomo abbia veduto il sole e le stelle, prima di vedere le nubi e i baleni, di udire il tuono e il vento, e di sentire la terra traballare sotto i suoi piedi. L'Astronomia è dunque più antica della Meteorologia. Gli errori geografici degli antichi hanno una così stretta correlazione cogli astronomici, che sarebbe stato quasi impossibile il separare gli uni dagli altri. Feci dunque che questi fossero seguiti da quelli, dietro ai quali posi i pregiudizi appartenenti alla Meteorologia. A quelli spettanti alla Storia naturale, che, avendo bisogno di una infinità di osservazioni per crescere e far progressi, può dirsi la più tarda di tutte le scienze, assegnai l'ultimo luogo (Leopardi 2000: 637).

Un ensayo que dé cuenta de los errores de los antiguos acerca de la realidad, no puede ser exhaustivo, pero puede organizarse de acuerdo con las disciplinas que afrontan las distintas partes del saber: desde el ser supremo hasta las ciencias particulares. Leopardi sigue, evidentemente, el procedimiento aristotélico-tomista, comenzando por los errores relacionados con el Ser supremo, para ir «bajando» hacia las disciplinas naturales. Lucrecio, concibe los átomos como la constitución última del ser, lo eterno en la naturaleza, y a esta última, como la única realidad posible. Por ello, en el Poema, naturaleza vale, en sentido presocrático, como *arkhé*, como constitución última de la realidad, alcanzando la expresión *natura rerum* su significado más alto, más genérico: el de ser, el de realidad. Cuando Leopardi llegue a desembarazarse de las rémoras de su educación jesuítica, en un proceso largo y oscilante, *Natura*, va a ser el término preferido para designar, justamente, la constitución ontológica de la realidad, o dicho de otro modo, su visión total de las cosas³⁰⁵.

Lucrecio comenzaba con los libros físicos, donde trataba de los átomos eternos y del espacio infinito (L. I); después de repasar las teorías cosmológicas y astronómicas de los griegos, planteaba su propia teoría del universo (L. II). En el Libro III prestaba atención a la mortalidad del alma y en el IV a la teoría del conocimiento y a la idea de simulacro; en el V trataba la Historia Natural, de la tierra y del hombre, y en el VI, de la Meteorología, como corolario a su anti-providencialismo. Aunque el orden es muy diferente, los argumentos, como vemos, se repiten, formando un elenco tradicional, que Leopardi tiene en cuenta en su *Saggio*. Esa ciencia de la *Storia naturale*, más lenta y atrasada en su desarrollo, dentro de la que se incluye no ya la historia natural de la tierra, sino también la historia natural del hombre, no va a dejar de considerarse en las meditaciones leopardianas cuando, por ejemplo, en el «elenco di letture» de 1826, se recuerde el «Libro V de Lucrezio, dove parla dello stabilimento della società» (Leopardi 2000: 1241). Por ahora solo queremos constatar que, junto con otras muchas obras de la antigüedad —quizá junto con Plinio y su *Historia natural*, y Cicerón y su *De natura deorum*— Leopardi ha podido seguramente considerar el esquema del poema

³⁰⁵ Lo expresa con diáfana claridad Stefano Biancu en su libro, cuando titula su capítulo cuarto: *Natura si dice in molti modi*, haciendo alusión al libro IV de la Metafísica (Biancu 2007).

lucreciano, cuyo propósito era, principalmente, el de confutar los errores que, en su consideración de la naturaleza, mantienen sometidos a los hombres por causa del temor a los dioses. Pero el propósito de Leopardi, en este ensayo, es decir, en este muestrario —que no pretende ser exhaustivo— de los errores de los antiguos, no es tan ambicioso. Leopardi ha sufrido ya una importante evolución en su concepción del desarrollo de la ciencia y del conocimiento en el año 1815: su erudición le ha permitido comprobar que el error no es exclusivo de los antiguos, y que ya en la antigüedad la capacidad de desmitificación de los errores de los hombres acerca de la naturaleza actuaba a través de pocas escogidas mentes, lo cual no significa que muchos de los errores de entonces no sigan hoy en día en pie. La fe en una reforma del mundo y en el imparable avance de la verdad ya está empañada en este punto de la trayectoria leopardiana, lo cual no significa, como puede deducirse del siguiente texto, que se renuncie totalmente a un intento divulgativo y racionalista, que recae en aquellos antiguos que ya esgrimían las armas de la razón contra la superstición:

Uno degli oggetti che si sono proposti alcuni tra quelli che hanno scritto degli errori popolari, è stato quello di confutarli. Scrivendo in un secolo illuminato ho creduto quasi inutile il farlo. Nondimeno poichè i molti degli errori comuni una volta agli antichi non sono ancora distrutti, ho stimato bene di far parola di tratto in tratto anche di quegli scrittori antichi che hanno condannata qualche falsa opinione, adottata generalmente nel loro secolo. Opponendo così gli antichi agli antichi, mi sono servito forse di un mezzo più valevole a convincere molte persone di tutti gli argomenti che avrei potuto addurre (Leopardi 2000: 638).

Entre los escritores antiguos que han combatido «qualche falsa opinione», que además en su tiempo era «adottata generalmente», cobran relieve muy especialmente (como hemos comprobado en la polémica anti-animista de Lactancio, citado en la *Storia dell'astronomia*), Demócrito, Epicuro, y, desde luego, Lucrecio. Junto a Luciano de Samosata y Jenófanes de Colofón, entre los griegos, y junto a Séneca y Cicerón, de los que se resalta la lucidez, Lucrecio es uno de los principales «antiguos» dotados de una mente clara para descubrir el error en determinadas cuestiones, mientras que en otras, siguiendo a su maestro Epicuro, yerra. Como anuncia Leopardi en la

Idea dell'opera, sus citas caen mayormente en la «scorta dei poeti», lo cual fomenta el uso del Poema, cuya poesía no ha logrado ser empañada por su halo de impiedad.

Al contrario de lo que sugiere el título de la obra, que alude al pueblo, Leopardi considera que el error es más propio del pueblo, pero en absoluto exclusivo de él. Los poetas expresan el sentimiento del pueblo y también recogen las opiniones, erradas o no, de los filósofos:

È facile distinguere quando questi scrivono a norma delle opinioni dei filosofi, o seguono un sentimento particolare. D'ordinario essi parlano il linguaggio più comunemente inteso, che è quello del popolo. Quindi possono riguardarsi come interpreti del sentimento del volgo: e allorquando asserii essere stato un qualche errore commune gli antichi, io mi credei in diritto di allegarli per mallevadori della verità della mia proposizione (Leopardi 2000:642).

Este texto resume perfectamente el doble sentido que pueden cobrar las citas poéticas escogidas: son expresión del sentir popular, o de las opiniones de un filósofo o escuela. Pero además se ajusta a la perfección al caso particular de Lucrecio, poeta-filósofo, que combina afirmaciones filosóficas epicúreas y creencias populares figurativamente expresadas: a veces la cita revela la confutación de un error, otras ilustra la creencia generalizada de otro error en una época, o de un error epicúreo que Lucrecio abraza. En cualquier caso la visión de conjunto del *Saggio* produce un efecto que podemos considerar ya anti-historicista pues «[...] le età si ravvicinano nella mente del saggio, e si comprende che l'uomo fu sempre composto degli stessi elementi».

Un antihistoricismo aún católico, y por tanto en contradicción consigo mismo, firmemente anclado en ciertas verdades religiosas, desde las que juzgar «qualcuno dei loro errori volgari intorno all' Ente Supremo, agli esseri subalterni e alle scienze naturali» (Leopardi 2000:641); por tanto una concepción ligada a un dogma ahora inamovible y positivo, y perfectamente conciliado con la razón, que ve en la llegada del cristianismo un evento radical en la «historia del error».

Se esta fraguando ya la idea leopardiana de conocimiento como confutación del error más que como implantación de verdades positivas, que tantas veces se expresará a través del pensamiento de Bayle³⁰⁶.

En este sentido, Leopardi, tras exponer de nuevo, de un modo más amplio, como ya en la *Storia dell'astronomia*, el error de la astrolatría, es decir, el de atribuir a los astros inteligencia divina, error que gentiles, padres de la Iglesia y algunos sabios hebreos cometieron, error que tan solo pocos como Anaxágoras, Demócrito y Epicuro (y por tanto Lucrecio, que tampoco aquí menciona) eludieron y tras mencionar a los sabios modernos que aún lo apoyan (entre ellos el ya mencionado Kepler), extrae unas consideraciones acerca del desarrollo de la ciencia de fundamental importancia; unas conclusiones que Leopardi extrae de su estudio, de las que luego, retóricamente y, debido a la fe que aún profesa, se distancia, y que recuerdan a Vico y preconizan a Nietzsche, y que nos parecen de gran calado. Lo observado le lleva a pensar «[...] che lo spirito umano non percorra una linea retta di cognizioni, allungata in infinito, ma un circolo limitato, e torni necessariamente di tempo in tempo sullo stesso luogo»; llevándole a considerar «[...] l'idea dei progressi quotidiani, dello spirito umano come illusoria», todo lo cual «metterebbe in tutto il suo lume quel detto sì sovente ripetuto del più saggio dei re: *Nihil sul sole novum*» (Leopardi 2000: 755)³⁰⁷.

³⁰⁶ Para el Leopardi más maduro, toda visión del mundo es originariamente y necesariamente ilusión, error, mito; y todo conocimiento es desencanto de la ilusión, confutación del error, desmitificación. Como para el Cassirer de *Las formas simbólicas: el mito*, la primera apercepción del mundo es siempre ya mítica, y todo conocimiento es reflexión, crítica de ese mito. Por ello solo el pensamiento que contiene en sí el mito como su origen y raíz es capaz, de hacerse cargo, realmente, del mito, y de no convertirse en mera mistificación, tal como lo piensa, en *Verità e interpretazione* (1974) Luigi Pareyson.

³⁰⁷ Éste es el pasaje completo: “Esso [el ejemplo de los modernos que dan fe a este error] ci farebbe quasi credere che gli errori, come le comete, abbiano un periodo; che dopo qualche secolo, quando si è cessato di declamare contro di loro, ricompariscano essi sulla scena sotto un nuovo aspetto; e che gli uomini sempre curiosi, sempre inquieti, sempre avidi di scoperte, dopo avere immaginate adottate e rigettate sucessivamente opinioni e sistemi, tornino ad abbracciare ciò che avevano rifiutato, e a calcare, senza avvedersene, le pedate impresse dai loro maggiori. Questa riflessione ci condurrebbe a pensare che lo spirito umano non percorra una linea retta di cognizioni, allungata in infinito, ma un circolo limitato, e torni necessariamente di tempo in tempo sullo stesso luogo. Le osservazioni che alcuni intelletti torbidi hanno fatto

Pero más allá de la confutación o ilustración del error antiguo y del valor antisupersticioso o poético de Lucrecio —lo veremos en las citas— puede percibirse en este texto una sensibilidad lucreciana que une lo sagrado y lo terrible en la naturaleza.

En el primer capítulo del *Saggio*, titulado *Degli Dei*, Lucrecio no aparece. Quiere Leopardi demostrar, citando a diversos poetas, que ya en la antigüedad se intuía la unidad del Ser supremo. En el Libro II, *Degli oracoli*, hay una mención a Epicuro: «Rigettò infatti Epicuro ogni sorta di divinazione, per testimonianza di Diogene Laerzio» (Leopardi 2000: 656-657). Para encontrar a Lucrecio hay que esperar al capítulo III, *Della Magia*, donde, tras aludir a Lactancio y a otros negadores, no ya solo de la impiedad sino de la falsedad de la magia, trae a colación, en un momento de indignación ante la estupidez humana, un verso de Lucrecio: «O miseras hominum mentes, o pectora caeca!» (Leopardi 2000:676).

En este caso, curiosamente, Leopardi no especifica el lugar del verso en el *De rerum natura*. Se trata del verso 14 del L. II (Lucrezio 1986:74), situado justo después del famoso pasaje de la visión serena del sabio, que ha resaltado Blumemberg. El verso que continúa la exclamación dice así: «In quali tenebre, in quali pericoli, trascorre quel breve istante che è la vita!» (Lucrecio, L. I, vv. 15-16) (Lucrezio 1986: 74-75)³⁰⁸.

La posición que ocupa el verso, al final del capítulo *Della magia*, resumiendo el sentir del escritor y de todos aquellos que han denunciado este error, en este caso el de la magia (un error que según el esquema seguido pertenece a los errores metafísicos, es decir, relativos al Ente supremo), da un relieve especial a la citación. Pero es esencial el hecho de que este verso se va a convertir en un estribillo que el escritor trae al texto páginas después, con referencia a otro argumento. Esta vez el error es el de la creencia en el poder profético de los sueños, en el capítulo V, *Dei sogni*. Tras citar un largo pasaje,

intorno alla decisa antichità di molte scoperte, obbliate poscia e ora credute recenti, potrebbono appoggiare questa deduzione, la quale maturamente ponderata, *ci farebbe considerare l'idea dei progressi quotidiani, dello spirito umano come illusoria, metterebbe in tutto il suo lume quel detto sì sovente ripetuto del più saggio dei re: Nihil sul sole novum*; ci farebbe riguardare l'accrescimento reale della massa delle cognizioni come impossibile e menerebbe per mano i filosofi alla disperazione" (Leopardi 2000: 754-755) (La cursiva es nuestra).

³⁰⁸ «qualibus in tenebris vitae quantisque periculis / degitur hoc aevi quodcumque!»

traducido, del inicio del «liberculo di Astrampsico», sobre el antiguo arte de la onirocrítica, exclama Leopardi: «O Cecità!» (Leopardi 2000:689), y vuelve a citar El verso lucreciano que ha mencionado páginas atrás. El celo antisupersticioso, la indignación racionalista, ha fundido aquí las voces de Lucrecio y Leopardi, haciendo un uso, este último, de los versos de aquél, que es único en el *Saggio*. Leopardi pronuncia: «O cecità!» «riecheggiando», apropiándose y recreando la expresión lucreciana que, de un modo implícito, contiene en sí la idea del sabio como portador de luz y destructor de las tinieblas del error que los hombres cometen al considerar la naturaleza. El tema figurativo de las tinieblas y la luz, que está presente en todo el *Saggio*, tiene sin duda su origen —independientemente de los usos posteriores en otros textos— en el poema de Lucrecio. La esperanza de este al escribir su poema, como se dice en el Libro I, es la de hacer participar al hombre de las «lumina menti» (Lucrezio 1986: 12).

Compartir con él las ideas capaces de penetrar en los secretos más ocultos de la naturaleza, componiendo sobre un argumento oscuro versos luminosos. El conocimiento de las causas de los fenómenos de la naturaleza, que los hombres achacan a las potencias divinas, libera al hombre del terror en que vive:

Questi terrori, queste tenebre dello spirito, li devono dissipare non i raggi del sole, non i dardi luminosi del giorno, ma lo studio della natura e la sua comprensione (Lucrecio L. I, vv. 146-148) (Lucrezio 1986: 13)³⁰⁹.

Es este uno de esos pasajes repetidos del Poema, una imagen recurrente que aparece en varios lugares, no sabemos si por expresa voluntad del autor o del copilador del mismo. En su segunda aparición, en el Libro III, la imagen es adyacente a otra que Leopardi va a citar en el *Saggio*: un pasaje donde el hombre vulgar abandonado a su ignorancia es como el niño que tiembla en la oscuridad, figura lucreciana que sirve a Leopardi para conectar con el tema rousseauniano de la educación (*L'Emile* palpita tras estas páginas), con la analogía antigüedad-infancia. Se trata, por tanto, de un pasaje

³⁰⁹ También en: (Lucrecio L. III, vv. 91-93) (Lucrezio 1986: 160-161). Otro pasaje que ilustre la metáfora luz conocimiento, tinieblas-error: (Lucrecio, L.I, vv. 1114-1117) (Lucrezio 1986: 70).

fundamental para nuestra investigación, pues muestra la centralidad de este figura lucreciana luz-tinieblas, como representación del conocimiento de la naturaleza por parte del sabio como medio de la liberación del temor.

La citación, precisamente, pertenece al capítulo VIII titulado: *Dei terrori nocturni* y se acompaña de esta explicación: «Lucrezio paragona i timori che bene spesso concepiscono gli uomini per cose vane e da nulla, alle angustie che i fanciulli provano nelle tenebre» (Leopardi 2000:726).

He aquí el texto de Lucrecio citado por Leopardi: «Nam veluti pueri trepidant, atque omnia caecis/ in tenebris metuunt; sic nos il luce timenmus/ Interdum, nihilo quae sunt metuenda magis quam/ Quae pueri in tenebris pavitant, finguntque futura» (Leopardi 2000:726), que nuestra edición traduce así: «simili ai bambini che tremano e si impauriscono di tutto nelle tenebre cieche, noi in piena luce, spesso temiamo pericoli tanto poco terribili quanto quelli che l'immaginazione teme e crede di vedere avvicinarsi» (Lucrezio 1986: 161). No sabemos hasta qué punto en los versos lucrecianos se muestra la idea del terror diurno o pánico, que era de universal creencia para los antiguos, y del que Leopardi da cuenta en el capítulo *Del meriggio*. Es claro, sin embargo, que la analogía interesa a Leopardi, por considerarla aplicable a cualquier época, incluida la propia, en el sentido de que el poder de la imaginación sobre la mente del hombre, también del hombre moderno, persiste, haciéndole temer como teme el niño en la oscuridad. El error, ligado a la imaginación, sobrevive en el niño, en el pueblo, y hasta en el sabio.

El tema del sabio que contempla los secretos de la naturaleza para después hacer participar de ellos a los hombres —que nunca perdemos de vista en los escritos leopardianos—, en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, muestra la influencia de la lectura de Lucrecio, con cuya voz, por un lado, Leopardi se identifica («O cecità!», hemos visto, es exclamación casi de un Leopardi-Lucrecio), pero, esta influencia, por otro lado, expresa los límites netos de la religión a la que Leopardi se siente ligado por el momento, límites que coinciden con el uso lucreciano por parte de Lactancio. En cualquier caso el tema del portador de luz a los hombres está presente, como en este ejemplo:

Fra le tenebre più spesse ha sempre brillato qualche mente illuminata; il pregiudizio non ha mai trionfato della ragione di tutti i filosofi; né la terra è stata

mai un deserto universale di uomini. Il buon senso, che spesso è sembrato scomparire, non ha mai abbandonato del tutto la natura; qualche uomo grande ha fiorito in ogni secolo. Forse no v'ha avuto mai pregiudizio assolutamente universale (Leopardi 2000: 699).

Podemos leer este texto pensando en el futuro canto desde las yermas laderas del Vesubio, de *La Ginestra*, donde el «buon senso» de «una mente illuminata», «non ha abbandonato del tutto la natura» y encuentra aún la fuerza para hablar a los hombres. Pero esta natura, está aún inmersa en el dogma cristiano, enmarañada en las ideas onto-teológicas que al joven pensador le han sido impuestas, y que deberá poner más tarde en entredicho. Puesto que la de Lucrecio no deja de ser una visión salvífica, en la representación sublime del sabio que libera, el catolicismo encontró en ella, paradójicamente, una retórica apropiada para su descripción de la llegada de Cristo. La luz del salvador Epicuro y las tinieblas del error en que vive el hombre, del texto lucreciano, se acomodan perfectamente a las tinieblas previas a la revelación.

Pero Leopardi se siente ya atraído, ante todo —a juzgar por sus citas— por el lamento de Lucrecio ante la ceguera humana que se deja arrastrar por tales tinieblas, y que una y otra vez —nos recuerda el joven escritor— reaparecen en los hombres como una tendencia inextirpable. Y recuerda en este sentido el caso de Voltaire «quell'uomo sì ragionevole e sì nemico dei pregiudizi, tremava nelle tenebre come un fanciullo» (Leopardi 2000: 714).

Lo que es a la vez «sacro e terribile» (Leopardi 2000:711-712) puede cambiar de forma, de apariencia, en la historia, pero resurge una y otra vez en los siglos. El terror pánico del mediodía, dice Leopardi, es ya cosa del pasado: «È dunque evidente che gli antichi avevano del tempo del meriggio una grande idea, e lo riguardavano come sacro e terribile» (Leopardi 2000: 711-712), no así el terror-sacro en general. Cuando Leopardi supera la parte de su obra que versa sobre los errores «metafisici», se enfrenta a aquellos que se refieren a la naturaleza³¹⁰, entrando de lleno en nuestro argumento: la formación de la idea

³¹⁰ «Gli errori popolari degli antichi, che ci hanno occupati fino a questo punto, possono dirsi metafisici. Essi riguardano l'Essere supremo, gli spiriti subalterni, la pretesa scienza del futuro,

de naturaleza en Leopardi desde la perspectiva lucreciana. La actitud de Leopardi sufre ahora una modificación. Abandonada la cuestión de las herejías que se refieren directamente al Ser supremo, temas que interesan a la autoridad eclesiástica, el joven erudito y pensador parece sentirse liberado. A partir de ahora, ante la masa de variadas y alocadas hipótesis, astronómicas, geográficas, meteorológicas y referentes a la historia natural, es decir, directamente derivadas de la observación de la naturaleza, procedentes de las diferentes escuelas de la antigüedad, su pretensión fundamental es la de «solazzarci», deleitarnos: la vena «cosmi-comica» del Leopardi, sublime y a la vez cómica de las *Operette*, está aquí ya en acto. Es esta, sin embargo, una entonación más lucianesca que lucreciana. Veremos cómo el tema lucreciano de lo sagrado y terrible de la naturaleza —lo sublime propiamente lucreciano— empieza a dejar notar su presencia. Esto no significa, sin embargo, que tal presencia se manifieste, forzosamente, a través de las citaciones, muchas de las cuales no tienen una especial relevancia, como en cambio sí la tenía la del verso: «O miseras hominum mentes, o pectora caeca!» (Leopardi 2000:676).

A partir de las citas lucrecianas, —que iremos considerando una a una—, trataremos de seguir en el *Saggio* el tema de la naturaleza sublime, sagrada y terrible, tema no siempre estrictamente ligado a la explícita mención del texto de Lucrecio. Es claro que toda citación lucreciana, sobre todo en relación con este tema, tiene que ver con consideraciones acerca de fenómenos pertenecientes a la naturaleza. Unas veces Leopardi utiliza a Lucrecio para ilustrar poéticamente un error acerca de alguna manifestación natural, que este ha confutado en su Poema, como la bella citación sobre el eco y sus leyendas, del que Lucrecio acaba de dar una explicación no mítica, donde, por cierto, Lucrecio afirma que los hombres están ávidos de historias que seduzcan sus oídos («ut omne / humanum genus est avidum nimis auricularum») (Leopardi 2000: 722)³¹¹.

degli auguri, dei sogni. Noi passiamo ora a dei pregiudizi, che potremmo chiamar fisici, perché essi riguardano la natura» (Leopardi 2000: 727).

³¹¹ La cita, extraída del Poema, en su Libro IV (Lucrecio L. IV, vv. 577-594) aparece en *Saggio* al final del capítulo *Dei terrori notturni* (Leopardi 2000: 722). Los traemos aquí a partir de nuestra edición de referencia: “sex etiam aut septem loca vidi reddere voces, / unam cum iaceres: ita colles collibus ipsi / verba repulsantis iterabant docta referri. / haec loca capripedes satysos

Otras veces, Leopardi cita a Lucrecio en relación con un error en el que este último ha incurrido siguiendo a su maestro, como en su consideración sobre el astro diurno, cuando habla de la idea antigua de que el sol se extinguía cada día para regenerarse al día siguiente (Leopardi 2000: 735-736)³¹². La citación se alarga recogiendo la digresión de Lucrecio sobre los

nyimphasque tenere / finitimi fingunt et faunos esse loquuntur / quorum noctivago strepitu ludoque iocanti adfirmant vulgo taciturna silentia rumpi / chordarumque sonos fieri dulcisque querelas, / tibia quas fundit digitis pulsata canentu / et genus agricolum late sentiscere, cum Pan / pinea semiferi capitis velamina quassans / unco saepe labro clamos percurrit hiantis, / fistula silvestrem ne cesset fundere mussam. / cetera de genere hoc monstra ac portenta loquuntur, / ne loca desarte ac divis quoque forte putentur / sola tenere. Ideo iactant miracula dictis / aut aliqua ratione alia ducuntur, ut omne / humanum genus est avidum nimis auricularum.», «Ho udito echi ripetere fino a sei o sette volte la parola che gli si lanciava una volta sola: le colline si incaricavano di trasmetterla alle colline e le parole si rispondevano docilmente rinviate. Questi luoghi, a quanto dicono gli abitanti della zona vicina, sono dimora dei Satiri dai piedi di capra, delle Ninfe e dei Fáuni; sono —affermano— le loro corse, le grida e i divertimenti notturni a rompere ovunque il muto silenzio; allora si sentono il suono delle arpe e i dolci lamenti diffusi dal flauto animato dalle dita dei cantori. E i contadini sentono da lontano il dio, quando Pan, scuotendo la sua testa quasi belluina velata da rami di pino, percorre col labbro ricurvó le canne della zampogna perché la cennamella non cessi di diffondere tutte le dolcezze della musa pastorale. Quanti prodigi e meraviglie simili raccontano i nostri compagni, per paura che si credano le loro solitudini disertate dagli dei. Nell'inventare quei miracoli di cui non smettono mai di parlare, son forse guidati da qualche altra ragione: l'umanità è avida di tutto quel che può avvincere l'orecchio (Lucrezio 1986: 272-273).

³¹² Traemos el texto de nuestra edición de referencia: «aut quia conveniunt ignes et semina multa / confluere ardoris consuerunt tempore certo, / quae faciunt solis nova semper lumina gigni; / quod genus Idaeis fama est e mantibus altis / dispersos ignis orienti lumine cerni, / inde coire globum quasi in unum et conficere orbem. / nec tamen illud in his rebus mirabile debet / esse, quod haec ignis tam certo tempore possunt / semina confluere et solis reparare nitorem. / multa videmus enim, certo quae tempore fiunt / omnibus in rebus. Florescunt tempore certo / arbusta et certo dimittunt tempore florem. Nec minus in certo dentis cadere imperat aetas / tempore et impubem molli pubescere veste / et pariter mollem malis demittere barbam. / fumina postremo nix imbres nubila venti / non nimis incertis fiunt in partibus anni. / namque ubi sic fuerunt causarum exordia prima / atque ita res mundi cecidere ab origine prima, / consequere quoque iam redeunt ex ordine certo», «Oppure all'ora fissa si riuniscono dei fuochi, affluiscono regolarmente numerosi atomi di calore che ogni giorno producono un sole nuovo dotato di una luce nuova: dalle alte vette dell'Ida —dicono— si scorgono, al sorgere del giorno, dei fuochi sparsi che si riuniscono poi in una specie di unico globo formando un disco perfetto. Non ci si deve stupire che questi atomi di fuoco possano affluire così puntualmente nello stesso luogo

tiempos exactos que desde el inicio de los tiempos siguen las cosas de la naturaleza, donde se incluyen, desde el alternarse del día y la noche, los rayos y truenos, hasta la caída de los dientes y el crecer de la barba del hombre, según un orden natural inevitable que incluye al ser humano dentro del orden natural. Leopardi ironiza acerca de lo dudoso del razonamiento referente al sol: «Convien confessare che la cosa non potea esser meglio dimostrata» (Leopardi 2000: 736). De igual índole es el recordatorio de Lucrecio en referencia a la idea antigua de que los astros se alimentaban del mar, una citación que Leopardi ya había hecho en el *capo quinto* de la *Storia dell'astronomia*, y que ahora repite: «unde mare ingenui fontes externaque longe / flumina suppeditant? Unde aether sidera pascit?». «Da dove vengono al mare le sorgenti e i fiumi che da lontano gli portano il tributo delle acque? Dove trova l'etere il nutrimento degli astri?». (Lucrecio, L. I, vv. 230-231) (Lucrezio 1986: 16-17); completándola inmediatamente después con otra, muy similar, del Libro V (Leopardi 2000: 740). Como a menudo hace Lucrecio, según la idea del propio Epicuro (teoría de las causas múltiples), varias hipótesis pueden aducirse como explicación de un fenómeno; lo fundamental es que no fomenten el temor y que logren proporcionar tranquilidad al hombre.

Lucrecio enumera varias hipótesis para explicar las causas de los movimientos de los astros, entre ellas, esta de los astros que pacen: «O infine, che possano scivolare da soli ovunque il loro nutrimento li chiama e dirige il loro cammino, quando vanno a pascere in tutta l'estensione del cielo i loro corpi infiammati» (Lucrecio L. V, vv. 523-525) (Lucrezio 1986: 357)³¹³.

per ricostruire lo splendore del sole. Vadiamo molti fenomeni verificarsi a data fissa in tutti i campi della natura. A una data fissa gli alberi si coprono di fiori; a una data fissa se ne spogliano. A una data non meno fissa l'età imperiosa costringe i nostri denti a cadere e, al momento della pubertà, riveste di una tenera peluria il corpo dell'adolescente e lascia ricadere sulle sue guance i fiocchi uguali di una barba ancor tenera. I lampi, la neve, le piogge, le nuvole, i venti seguono senza troppe irregolarità il corso delle stagioni. Queste sono state le cause e la loro origine prima; e quali le cose si sono presentate alla nascita del mondo, tali si riproducono seguendo questo impulso in un ordine invariabile» (Lucrecio L. V, vv. 660-679) (Lucrezio 1986: 366-377).

³¹³ «[...]ignes; sive ipsi serpere possunt / quo cuiusque cibus vocat atque invitat euntis, / flammea per pascentis corpora passim»

Esta hipótesis es contraria al anti-animismo que normalmente profesa Lucrecio, pero es enunciada entre otras y solo como posible. Leopardi menciona además el testimonio de Diógenes Laercio que dice que Epicuro «non fu lontano dal riputare gli astri bisognosi di cibo» (Leopardi 2000: 743).

Además, en la primera de estas citaciones que hemos vuelto a traer aquí, perteneciente al Libro I del *Poema*, el contexto lucreciano inmediatamente anterior es el de los átomos eternos que ni se crean ni se destruyen, por lo que, desde esta perspectiva es fácil hablar metafóricamente del hecho de que unas cosas «se alimenten» de otras «atómicamente» y, de hecho, Lucrecio discurre constantemente del intercambio de átomos, fenómeno que se puede expresar poéticamente como el alimentarse de unos elementos naturales de otros.

Con ello Leopardi incluye, por el momento, a Epicuro y Lucrecio entre los que «animaron» a los astros erróneamente. Más adelante, tras nombrar a los principales astrólatras gentiles, cristianos y judíos, nombra a los únicos gentiles que en la antigüedad (aparte de «un tal Colote»; Leopardi 2000: 748) negaron animada inteligencia divina a los astros, contrariando la casi total unanimidad de la antigüedad sobre este punto: «Anche tra i gentili v'ebbe qualche filosofo che ricusò di sottomettersi all'errore universale, e di riconoscere le stelle per fornite d'intendimento. Tali furono Anassagora, Democrito, Epicuro» (Leopardi 2000: 753-754). Es curioso que no mencione a Lucrecio y que, a pesar de tener muy claro que es epicúreo, no parezca tenerlo aquí presente como crítico del animismo de los astros. Interesa al joven *defensor fidei* resaltar que la mayor parte de los Padres de la Iglesia, entre los cuales se encuentran Agustín, Jerónimo, y por supuesto, Lactancio, han confutado, desde la fe, ese error.

La presencia de Lucrecio es notable en el Capítulo XII, *Della terra*, donde de nuevo se muestra como sustentador del error de los antiguos. De hecho, Lucrecio no se encuentra mencionado entre los numerosos antiguos que defendieron la redondez de la tierra y la existencia de los antípodas³¹⁴. Tres largas citas ilustran el modo como Lucrecio, siguiendo a su maestro,

³¹⁴ «Per render giustizia agli antichi filosofi, convien dire che la maggior parte di essi adottò il vero sistema della rotondità della terra, e conobbe la esistenza degli antipodi per mezzo del raziocinio, senza che dagl'istorici o dai viaggiatori ne avesse notizia alcuna» (Leopardi 2000: 784).

defendía la idea de que la tierra se apoyaba en el aire, por tener, en su parte inferior, una materia cada vez más ligera y sutil. Se trata de una hipótesis que en el libro V del *De rerum natura*, sigue inmediatamente al texto, ya citado por Leopardi, referido a los soles que pacen.

La larga citación, que Leopardi entrecorta con comentarios propios, comprende del verso 535 al 563 del Libro V (Leopardi 2000: 772-773). Es difícil pensar que no se trate de una cita directa, a partir de una lectura de Leopardi del Poema. Los comentarios leopardianos introducen los diversos temas que, concatenados entre sí, se van sucediendo: la hipótesis lucreciana que explica porqué la tierra se sostiene inmóvil y suspendida en la atmósfera (Lucrecio L. V, vv. 534-538); la comparación de la que se sirve Lucrecio, entre la estructura de la tierra y la del cuerpo humano (Lucrecio L. V, vv. 539-549); la prueba o corolario que extrae de su tesis a partir del fenómeno del terremoto (Lucrecio L. V, vv. 550-555); para retornar finalmente a la comparación o analogía entre el aire que sostiene la tierra y el alma que sostiene el cuerpo (Lucrecio L. V, vv. 556-563). Los versos, intercalados de comentarios, forman en el Poema un todo único (Lucrecio L. V, vv. 534-563: 1986: 356-359). Tampoco acierta Lucrecio al negar —junto con Lactancio, citado inmediatamente después— la idea de los antípodas, tema principal de la siguiente citación lucreciana (Leopardi 2000: 780-781, perteneciente al L. I, vv. 1051-1069). El texto difiere aquí de nuestra edición de referencia (Lucrezio 1986: 68-69) en sus dos últimos versos. Hay que resaltar que en este texto, si bien Lucrecio niega la idea de los antípodas, —porque los hombres caminarían con la cabeza hacia abajo—, lo hace desde una perspectiva que en otro sentido le acerca a la concepción moderna: Lucrecio, enemigo de la concepción estoica por la que todo tiende al centro del universo, se hace por ello mismo defensor de la idea de un universo infinito (en el mismo Libro I, El verso que sigue a esta citación dice: «nam medium nil potest, quando omnia constant / infinita»; «non può esserci un centro, se l'universo è infinito» (Lucrecio, L. I, vv. 1070-1071; Lucrezio 1986: 68-69), y, por tanto, negador de la teoría de los habitantes de unas antípodas (que estarían atraídos por un centro, equidistante de las diversas partes de la tierra).

Es significativa, además, una analogía que Leopardi establece en estas páginas: «Si credeva allora agli antipodi come si crede ora alla pluralità dei

mondi. L'analogia era il fondamento dell'una, ed è tuttora quello dell'altra opinione» (Leopardi 2000: 786). Curiosamente, Lucrecio es un pionero en lo que se refiere a la creencia en la pluralidad de los mundos habitados, una idea de origen democríteo que Fontanelle hace popular, pero esto no es considerado por Leopardi³¹⁵.

El siguiente tema en que aparece una cita de Lucrecio, conectado con el anterior, es el de la división de la tierra conocida en cinco zonas geográficas, dos gélidas, dos tórridas y una templada; un tema que Leopardi ilustra con versos de Virgilio, Tibulo, Ovidio, y dos de Lucrecio (Leopardi 2000: 792) que apoya, en nota, por medio de un texto en prosa del Libro II de la *Historia Naturale* de Plinio. La idea de la inhabitabilidad de tres de las cinco partes del mundo, gustará a Leopardi en el *Dialogo della natura e di un islandese*, donde hace un uso antiprovidencialista de este tema, justamente como Lucrecio. Los versos que Leopardi elige, vv. 204-205 del Libro V del Poema (Lucrezio 1986: 334-335), poseen esa capacidad de síntesis que solo la poesía apresta: «Inde duas porro prope parteis fervidus ardor, / Assiduusque geli casus mortalibus aufert», traducido así en nuestra edición de referencia: «Quasi due terzi del suolo vengono sottratti ai mortali o da un calore torrido o dalla caduta incessante della neve» (Lucrecio 1986: 335). El contexto de los versos extraídos de Lucrecio, comienza con el pasaje, tan comentado por la crítica³¹⁶, en el que Lucrecio afirma encontrar a la naturaleza «tanta praedita culpa», tan llena de defectos, que solo partiendo de tal hecho, puede deducir que esta no ha sido creada para el hombre por una voluntad divina. La descripción geográfica que sigue, tiene la finalidad de disipar todo género de duda sobre el carácter no providencial de la naturaleza hacia el hombre: las montañas y selvas llenas de bestias feroces, la extensión del mar inabarcable, dejan poco terreno cultivable, que el hombre solo con extremado esfuerzo trabaja, para después verlo todo quizá destruido por el inclemente tiempo, por el ardor excesivo, por lluvias inesperadas o hielos. Las bestias feroces, las enfermedades, todo nos habla de una naturaleza que desde luego no conspira a favor del género humano. Este tema, que prosigue más abajo con los tópicos

³¹⁵ La hipótesis de una pluralidad de mundos habitados es por ahora negada, a la espera de un «Colombo della luna» (Leopardi 2000:786), pero será considerada plausible más adelante.

³¹⁶ Nos referimos a las ya citadas consideraciones de Andreoni Fontecedro (1993).

del pensamiento trágico³¹⁷, constituye un *topos* (el de la inhabitabilidad de la mayor parte de la tierra por causa del clima, de los depredadores, de las enfermedades...), que Leopardi retoma, radicalizándolo, punto por punto, en su *Operetta Dialogo della natura e di un islandese*, que consideraremos más adelante.

Tras las bellas citas sobre el ombligo de la tierra, que ocupaba el centro del mundo, y que sucesivamente pasó de Delphos a Roma y a Jerusalén, llegamos a un pasaje fundamental para nuestra tesis, porque en él aparece descrito el fenómeno de la naturaleza que constituye la base figurativa de múltiples metáforas: el trueno y el rayo. Recordemos nuestras observaciones a partir de la metáfora del rayo, en el *Tratado*, donde esta imagen servía al autor para manifestar la naturaleza del genio que, justamente como el rayo, entendido metafóricamente, eclipsa toda la urdimbre del aparato retórico, dejando que se vea solo el trazo distintivo y único de lo sublime. La oratoria de Demóstenes era el ejemplo literario; la figura retórica de la acumulación, su principal instrumento en el texto. Recorrimos textos leopardianos donde esta figura cobraba una significación relacionada con aquella del *Tratado*, principalmente, en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818). Era este un aspecto de esta figura, ligada a lo sublime longiniano, donde el genio aparecía caracterizado con los atributos de la divinidad, produciendo maravilla y sorpresa, dejando una huella imborrable en la memoria, como la del rayo en la retina. Pero nos hallamos ahora ante la representación fenoménica del origen de ese entramado imaginario que, sin abandonar el ámbito de lo sublime, muestra el otro rostro de la naturaleza, el característico de Lucrecio, que recreará Leopardi. Por un lado, percibimos un punto de vista racionalista que Lucrecio posee junto con Cicerón y que niega la creencia de que las manifestaciones meteorológicas sean obra directa de la divinidad (una creencia que como testimonian las citas veterotestamentarias de Leopardi forma parte también de la tradición judeo-cristiana); y por otro, nos hallamos ante la fascinación, ante la potencia ciega de la naturaleza, que el hombre tiende a dotar de una intención y a elevar a la categoría de figura en sus representaciones. Como ya hemos comentado en otro lugar, es en el *Bruto*

³¹⁷ La analogía entre el niño y el naufrago (Lucrecio L. V, vv. 222-227), de la que más tarde hablaremos.

Minore (1822) donde, mediando también Lucano y su anti-teísmo, Leopardi sintetiza en una prosa altamente poética la explicación antropológica del origen de la creencia en la divinidad del rayo:

Era naturale che i primi uomini, atterriti dalla folgore, e vedendola accompagnata da uno strepito maestoso e da un imponente apparato di tutto il cielo, la credessero cosa soprannaturale e derivata immediatamente dall'Essere supremo. L'agricoltore primitivo fuggendo per una vasta campagna, mentre la pioggia sopraggiunta improvvisamente, strepita sopra le messi e rovescia con un rombo cupo sopra la sua testa; mentre il tuono che sembra essersi inoltrato verso di lui scoppia più distintamente e gli rumoreggia d'intorno; mentre il lampo, assalendolo con una luce trista e repentina, l'obbliga di tratto in tratto a batter le palpebre; rompendo col petto la corrente di un vento rumoroso che gli agita impetuosamente le vesti, e gli spinge in faccia larghe onde di acqua, vede di lontano nella foresta una quercia tocca dal fulmine. Da quel momento egli riguarda quell'albero come *sacro*, concepisce per esso una *venerazione mista d'orrore*, e non ardisce più avvicinarsi al luogo ove il fulmine è caduto. Il tuono e la folgore furono annoverati fra gli attributi della Divinità e fra gl'indizi più manifesti del suo supremo potere (Leopardi 2000: 806) (La cursiva es nuestra).

Una perspectiva antropológica que comparte con Lucrecio —recordemos, por ejemplo, el pasaje de la *cura*³¹⁸—, lleva a Leopardi a explicar el modo en que este agricultor atemporal identifica con esa portentosa manifestación natural al Dios, a lo sagrado llegando a considerar el sitio donde cae el rayo que destruye la encina, como lugar sagrado³¹⁹.

³¹⁸ «Nam cum suspicimus magni caelestia mundi / templa super stigisque micantibus aethera fixum, / et venit in mentem solis lunaeque vinarum, / tunc aliis oppressa malis in pectora cura / illa quoque expergefatum caput erigere inquit, / nequae forte deum nobis immensa potestas / sit vario motu quae candida sidera verset. «Quando, alzando il capo, contempliamo gli spazi celesti di questo vasto mondo, e le stelle scintillanti fissate nelle altezze dell'etere, e il nostro pensiero si porta lungo i corsi del sole e della luna, allora un'angoscia, —sino a quel momento soffocata nel nostro cuore sotto altri mali— si risveglia e comincia a farsi sentire: che non ci siano al di sopra di noi degli dei la cui potenza infinita trascina con movimento variato gli astri dalla bianca luce?» (Lucrecio, L. V, vv. 1204-1210) (Lucrezio 1986: 408-409).

³¹⁹ Era costumbre entre los romanos cercar el lugar donde se abatía el rayo y considerarlo como lugar sagrado.

Notemos el sentimiento expresado a través del oxímoron, —que nos debe ya ser familiar—, «una venerazione mista di orrore», dotado de los dos elementos que individuaba Otto: la fascinación y la atracción («venerazione»), y el horror ante lo tremendo («orrore»); una combinación de emociones contrapuestas que el hombre de hoy, como el de ayer, no puede dejar de sentir ante determinadas fuerzas naturales.

En el recorrido que hace Leopardi —siempre a través de citas mayoritariamente poéticas, tanto de autores gentiles como judeo-cristianos—, del tema del trueno y el rayo como manifestaciones sobrenaturales, Lucrecio aparece mencionado a propósito de la conexa creencia en su significado adivinatorio. Eran los etruscos, en la antigüedad, mencionados en los versos lucrecianos, los mayores expertos en la lectura e interpretación de los rayos como mensajes de Zeus-Júpiter. La cita lucreciana (Leopardi 2000:812) (Lucrezio 1986:452-455) pertenece al libro VI, precisamente al libro meteorológico, donde Lucrecio se propone explicar el sistema del cielo y todos los fenómenos que los hombres, no conociendo sus causas, atribuyen a la potencia divina. La explicación «racional» del aparato eléctrico del cielo, en este libro, ocupa una gran extensión de versos, inmediatamente después de la comparación entre el niño en la oscuridad y el hombre carente de ciencia, —citada por Leopardi en otro lugar—, extendiéndose desde el verso 96 hasta el 422. Tras la larga explicación racional de acuerdo con el sistema de los átomos, —que sorprende por la sutileza que seguramente inspiraría no poco a los modernos científicos— Lucrecio pasa a negar que el rayo sea obra de los dioses, confutando la ciencia de los etruscos, de la que también habla Cicerón en *De divinationem*. He aquí el texto:

Questa è la vera spiegazione che penetra la natura stessa dei fuochi del fulmine e dimostra con quale forza compie ognuno dei suoi effetti: non perder tempo a leggere e rileggere le formule etrusche, per cercarvi indicazioni sui segreti disegni degli dei, oppure a osservare da qual punto del cielo è scaturito questo fuoco, verso quale parte si è diretto, come è penetrato in luoghi chiusi, come ne è fuggito dopo avervi regnato da padrone, e quali disgrazie può mai

apportarci il colpo di fulmine caduto dal cielo (Lucrecio, L. VI, vv. 379-386). (Lucrezio 1986:452-455)³²⁰.

Los versos inmediatamente siguientes, corolario a la negación de que rayos y truenos sean obra divina, despliegan el *topos* que Leopardi va a modular a su manera en el *Bruto minore*:

Se sono davvero Giove e gli altri dei a sconvolgere con questi spaventosi rumori la volta luminosa del cielo, se davvero scagliano il fulmine dovunque vogliano, perchè non se la prendono con chi non teme di commettere crimini abominevoli? Perché non si vedono sotto i colpi gli scellerati esalare la fiamma del lampo dal petto trafitto —esempio temibile per gli altri mortali?— perché al contrario chi ha una coscienza senza rimorsi, viene spinto nelle fiamme e, malgrado la sua innocenza, preso e trascinato nel turbine venuto dal cielo e divorato dal fuoco? Perché gli dei guardano solo i luoghi deserti, dove si affannano inutilmente? (Lucrezio 1986: 454-455) (Lucrecio L. VI, vv. 386-396).

Ya en el Libro II recreaba Lucrecio esta figura:

³²⁰ «Hoc est igniferi naturam fulminis ipsam / perpicere et qua vi faciat rem quamque videre, non Tyrrhena retro volentem carmina frustra / indicia occultae divum perquirere mentis / unde volans ignis pervenerit aut in utram se / verterit hinc partem, quo pacto per loca saepta / insinuarit, et hinc dominatus ut extulerit se, quidve nocere queat de caelo fulminis ictus». Como ha visto claramente Gioanola (1995) en su libro, los esfuerzos de Lucrecio en la dirección de una explicación racional del trueno pueden liberar de la superstición y del temor sacro, pero son insuficientes en lo que se refiere al temor natural que el educando percibe, ante el estruendo, aun sabiendo la causa natural, que incluso puede ayudar a atemorizarle más aún. No se puede evitar leer en clave autobiográfica la propuesta pedagógica de Leopardi, que admite por parte del educador una verdad a medias con el fin de liberar efectivamente del miedo al niño, ese niño genérico que no es otro que el mismo Giacomo: «[...] quanto ai tuoni egli è ancora pauroso, perché udendone la cagione, la trova terribile e capace di destare spavento. Converrebbe adunque nascondergli studiosamente la vera causa di questo fenomeno, e farglielo riguardare come un effetto naturale del tutto indifferente, appunto come si fa della pioggia e della neve, che non hanno conseguenze funeste; continuando questa condotta fino al tempo, in cui l'allievo uscito dall'età dell'ignoranza, madre della timidezza, cominci a conoscere il coraggio e a disprezzare almeno in parte i pregiudizi dell'infanzia e le chimere che nella fanciullezza avea considerate come cose palpabili» (Leopardi 2000: 805).

In tutti i momenti trovarsi sempre pronto a far le tenebre con le nubi, squarciare col tuono gli spazi sereni del cielo, lanciare il fulmine, demolire talvolta lo stesso suo tempio e, ritirandosi in luoghi deserti, esercitarsi rabbiosamente a lanciare quel dardo che sovente passa a lato dei colpevoli e va, per un castigo inmeritato, a privare della vita gli innocenti? (L. II, vv. 1099-1104) (Lucrezio 1986:145)³²¹.

Especial contigüidad, ya tuvimos ocasión de enunciarlo, muestra aquí la traducción de Marchetti («[...] ond'egli tenebrosi renda/ D'atre nuvole i giorni, e le serene/ Regioni del Ciel con tuono orrendo/ Squassi, e vibri talor fulmini orrendi,/ E spesso atterri i propri templi, e spesso/ Contro i deserti incrudelisca, ed opri/ Irato il telo, onde sovente illesi/ Restano gli empi, e gl'innocenti oppressi?» (Lucrecio 1797:80)), con el texto leopardiano del *Bruto Minore* donde se trata este mismo tema: «Dunque tanto i celesti odii commove/ La terrena pietà? Dunque degli empi/ Siedi, Giove, a tutela? E quando esulta / Per l'aere il nembo, e quando / Il tuon rapido spingi, / Ne' giusti e pii la sacra fiamma stringi?» (Leopardi 1998a:29-30) (vv. 25-30).

El *topos* es el mismo en Lucrecio, Lucano y Leopardi (los dioses dejan caer su rayo sobre el inocente o sobre el desierto y no sobre el impío y criminal) pero con diferentes perspectivas: Lucrecio lo considera una prueba de que los dioses no obran tras los fenómenos naturales (declinando el motivo trágico en un sentido anti-providencialista); Lucano lo interpreta trágicamente, como prueba de la maldad de los dioses en sentido anti-teísta. En Leopardi, quien tiene presente además el ejemplo alfieriano, lo importante no es tanto la interpretación del hecho: el mal que la naturaleza inflinge al hombre (que solo poéticamente identifica con una voluntad maléfica), cuanto la respuesta heroica ante él, en la que además, como es sabido, se reafirma en su famosa carta a Viesseux, citando, justamente, a su *Bruto minore*:

Voi dite benissimo ch'egli é assurdo l'attribuire ai miei scritti una tendenza religiosa. Quels que soient mes malheurs, qu'on a jugé à propos d'étaler et que

³²¹ «Nunibus ut tenebras faciat caelique serena/ concutiat sonitu, tum fulmina mittat et aedes/ saepe suas disturbet et in deserta recedens/ saeviat exercens telum quod saepe nocentis/ praeterit exanimatque indignos inque merentis?»

peut-être on a un peu exagérés dans ce journal, j'ai eu assez de courage pour ne pas chercher à en diminuer le poid ni par de frivoles espérances d'une prétendue félicité future et inconnue, ni par une lâche résignation. Mes sentiments envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans *bruto minore*. ç'a été par suite de ce même courage, qu'étant amené par mes recherches à une philosophie desespérante, je n'ai pas hésité à l'embrasser toute entière; tandis que de l'autre côté ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes, qui ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence, que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières, et que l'on s'obstine à mon entendement. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnemens plutôt que d'accuser mes maladies (Leopardi 1998c:1913).

Leopardi recuerda, con Plinio, la creencia romana de que el laurel «era esente del pericolo di venir percosso dalla folgore» (Leopardi 2000: 815), razón por la cual el laurel era corona del triunfador y símbolo del emperador y, sin embargo, no recuerda la antisupersticiosa y casi blasfema afirmación de Lucrecio de que «nec res ulla magis quam Phoebi Delphica laurus / terribili sonitu flamma crepitante crematur, più di ogni altro corpo, l'albero di Febo — l'alloro delfico— brucia con rumore terribile, nel crepitio delle fiamme» (Lucrecio L. VI, vv. 154-155) (Lucrezio 1986: 436-437). En cualquier caso, Lucrecio ocupa en este tema, de nuevo, el lugar de los que combaten la superstición, pero Cicerón y, sobre todo, Séneca, autores que combaten el prejuicio sin negar la providencia, reciben más atención por parte de Leopardi.

La siguiente cita lucreciana es bellísima. Se trata de la adoración y deificación de los vientos por parte del «hombre primitivo», según el punto de vista antropológico con que Leopardi introduce sus temas, dando de ellos una explicación «general» y «atemporal» para luego entregarse a la casuística con el más erudito rigor. Hablando de los efectos del viento:

Questo fenomeno inconcepibile colpì gli uomini primitivi. Essi si prostrarono stupefatti, e adorarono il Nume sconosciuto che passava invisibile sopra le loro

teste. I venti ebbero e sacrifici ed altari, e perfino dei tempî. Essi furono dunque considerati come dei (Leopardi 2000: 821).

Cita Leopardi dos versos que pertenecen al largo pasaje de la *cura*, que comentamos en nuestra lectura de Lucrecio, (L. V, vv. 1204-1240) (capítulo III, parágrafo 3), y que contiene la alusión tan comentada por la crítica³²² a la «*vis abdita*» (v. 1233), la fuerza secreta que, en la naturaleza, parece destruir los destinos humanos. En medio de la tempestad el capitán de la flota implora a esa fuerza presuponiéndole una voluntad:

Non divum pacem votis adit? Ac prece quaesit / Ventorum pavidus paces animasque secundas? (Leopardi 2000: 821); en nuestra traducción de referencia: «Non cerca forse di ottenere con voti la benevolenza degli dei? Non implora forse nel suo spavento, il placarsi della tempesta e i venti favorevoli?»

³²² Andreoni Fontecedro, en referencia a la relación entre *vis abdita* y los versos de *A se stesso* de Leopardi argumenta: «Questi celebri versi tratti da *A se stesso* (14-15), datati al 1833 (quando non al 1835) confermano il compiersi di un controcanto, con le sue estreme conseguenze. I versi ('...la natura, il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera') dicono una Natura onnipotente; e si tratta di una natura il cui potere è finalizzato al male ('a comun danno impera'). Ma c'è da osservare che viene data un'ulteriore definizione: 'poter ascoso'. L'espressione è stata ricondotta alla *vis abdita* lucreziana. Ma anche se abbiamo già detto che la lettura di Lucrezio, una volta contestualizzata, distingue nettamente la posizione dell'antico poeta da quello moderno, non confuta peraltro l'opinione di chi, una volta accettata la sola eco formale, ritenga che in ogni caso è nel solo Lucrezio che bisogna ravvisare la fonte ispiratrice del sintagma» (Andreoni 1993:76). La expresión «natura matrigna» es usada por Ariosto en *L'Erbolato* que Leopardi elige para su *Crestomazia della prosa* (Discorsi 2): «che la natura facesse in lui [en el hombre] più ufficio di matrigna che di madre» (Leopardi 1998d). Y aún sobre el mismo tema: «Aggiungevo, poi, che è ingiustificato appellarsi alla *vis abdita* detta da Lucrezio nel noto passo di 5, 1233 *usque adeo res humanas vis abdita quaedam/ operit et pulchros fascis saevasque secures/ proculcare ac ludibrio sibi habere videtur*, per poter confermare così che egli sostenga, con la colpa, proprio la malvagità insita nella natura. Notavo infatti che l'intero pensiero poggia su *videtur*, il che «non dice la fede in un 'poter che ascoso a comun danno impera' (cfr. Leopardi, *A se stesso*, v. 15) ma l'impressione di una qualche finalità in quella che invece la conoscenza rivela essere solo meccanica cieca energia». Ed è tanto vero che Lucrezio vuol confutare questa impressione che solo la dottrina epicurea sa rilevare quanto è sbagliata, che così conclude: «denique sub pedibus tellus cum tota vacillat / concussaeque cadunt urbes dubiaeque minantur, / quid mirum si se temnunt mortalia saecula / atque potestates magnas mirasque relinquunt / in rebus viris divum, quae cuncta gubernet?» (vv. 1236-1240)» (Andreoni 1993:14).

(Lucrezio 1986: 408-409). Pone de relieve Leopardi el uso de *anima* como sinónimo de viento. Reproduce, inmediatamente después, otra bella expresión lucreciana: «Aurarum leves animae» (Leopardi 2000: 821), las suaves almas del aire (Lucrecio L. V, v. 237) y el término *ἄνεμος* (Leopardi 2000: 822), que significa tanto espíritu como viento.

En el siguiente tema, un fenómeno natural catastrófico como es el terremoto, Lucrecio no es citado, a pesar de la riqueza de ejemplos con que el poema cuenta, aunque —recordémoslo— unos versos, que explicaban el terremoto, habían sido citados en el capítulo *Della terra*³²³. Tampoco es citado en el capítulo sobre los Pigmeos (donde recuerda la alusión a estos en el Pseudo-Longino, directamente traducida por Leopardi)³²⁴ y los gigantes. En el capítulo XVI, *Dei centauri, dei ciclopi, degli arismapi, dei cinocefali*, reaparece Lucrezio que «[...] si è distinto per il coraggio col quale ha combattuta l'opinione che li ammetteva, adottata universalmente nel suo secolo» (Leopardi 2000: 842). Trae a colación Leopardi en primer lugar un texto del Libro IV, que habla de los simulacros: «...certe ex vivo centauri non fit imago,/ Nulla fuit quoniam talis natura animalis», y que nuestra edición de referencia, con algunas diferencias en el original latino, traduce: «Davvero, non da un modello vivente proviene l'immagine del centauro: un simile animale non è mai esistito» (Lucrecio L. IV, vv. 739-740) (Lucrezio 1986: 282-283). Lucrecio niega su existencia mas no su simulacro, su aparecerse a los hombres como imagen,

³²³ Se recuerda la costumbre romana de hacer ofrendas a la divinidad después de un corrimiento de tierra, intentando conformarla, así como a la de los lacedemonios, cuya tierra era particularmente sísmica, que atribuían a Neptuno el fenómeno y le ofrecían sacrificios. Aunque en estas páginas no se cita a Lucrecio, él representa uno de los más valientes defensores a lo largo de la historia de la independencia entre las catástrofes naturales y las peripecias humanas. El terremoto de Lisboa en 1755, demostró que la tendencia de los hombres a interpretar las catástrofes naturales como un flagelo divino era tan vigorosa como en la época de Lucrecio; se alzaron voces en toda Europa identificando la acción de la naturaleza con el castigo divino y de ello fueron testimonio Kant y Voltaire con sus escritos.

³²⁴ «Non so se del popolo pigmeo, ovvero dei nani abbia voluto parlar Longino nel luogo che sono per addurre. “Seppur...ciò non è favola”, egli dice,”odo narrarsi che le scatole, nelle quali sono allevati coloro che si chiamano Pigmei, non solo impediscono che cresca chi vi è rinchiuso, ma serrandogli e comprimendogli il corpo, fanno ancora che diminuisca e si restringa” (Leopardi 2000: 836). Como nota Lonardi, es traducción del propio Leopardi, y no la de Anton Francesco Gori.

como visión, coincidiendo con Jerónimo. Leopardi indica en nota que Jerónimo narra en la *Vida de Pablo, primer eremita*, en el capítulo sexto, la visión de Antonio de un centauro, y también alude a estas visiones en otra obra suya titulada *Adversus Vigilantium*. Otro texto sobre los centauros citado por Leopardi (Leopardi 2000: 842-843) procede del Libro V y, suprimiendo los versos en que se alude a las *Scille*, expone los argumentos lucrecianos contra la existencia de animales mitad hombres mitad caballo³²⁵.

A propósito de los *arismapi*, pueblo fabuloso del que se conoce existió un poema épico, llamado «Arismapea», atribuido por Herodoto a Aristeia (S. VII), son citados los versos que Longino recoge de este, y traducidos por Leopardi.

Nos interesa, no solo por tratarse de Longino, sino por la forma en que se introducen estos hermosos versos³²⁶: «In quelli [versi] riferiti da Longino, l'autore parla di una cosa stupenda e inaudita, e ne fa le meraviglie» (Leopardi 2000: 850). La expresión «cosa stupenda e inaudita», para referirse a este pasaje del capítulo X del *Tratado*, no procede de una lectura superficial del mismo. El texto pertenece, como decíamos, al capítulo X, dedicado a la figura de la acumulación como medio para alcanzar lo sublime, con los ejemplos de Safo, Homero, Arato y este de la *Arismapea*. Por el momento es una cita

³²⁵ En nuestra edición, así traducido: «[...] ma di Centàuri non ce ne furono, e in nessun momento poterono esistere esseri con doppia natura e doppio corpo, formati da un insieme di membre eterogenee: le proprietà e le forze di ognuna delle due parti, non avrebbero potuto accordarsi. Questo lo spirito più ottuso potrà capirlo da quel che segue. Innanzi tutto, al termine di tre anni interi, il cavallo è nel pieno delle sue forze e del suo ardore, il bambino per nulla: spesso ancora, a quell'età, cercherà in sogno il capezzolo del seno che l'ha nutrito col proprio latte. Quando il cavallo sente che le forze e il vigore illanguidiscono, che la vita si appresta a fuggir via, allora soltanto il bambino vedrà aprirsi la giovinezza nel pieno del suo fiore, rivestendogli le guance di una sèrica peluria. Non credere che dall'incrocio dell'uomo con la razza dei cavalli possano formarsi dei Centauri, né che questi esistano: [...] esseri le cui parti non raggiungono insieme né il fiore dell'età né l'illanguidimento delle forze né il declino della vecchiaia, che non bruciano per gli stessi amori, non s'accordano nei loro costumi, e non possono neppure soddisfarsi con gli stessi alimenti» (Lucrecio, L.V vv. 878-898) (Lucrezio 1986: 384-387).

³²⁶ «Stupimmo a quella vista; in mezzo al mare, / Dalla terra lontan, giaccion nell'acqua / Misere genti dal travaglio oppresse: / Gli occhi han fissi negli astri, in mare han l'alma: / Supplici ai sommi Dei tendon le mani, / mentre lor balza il cor pavido in petto» (Leopardi 2000: 851).

erudita para ilustrar la creencia antigua en ese pueblo de hombres de un solo ojo, pero el uso de esa expresión, relacionada con la maravilla, «cosa stupenda e inaudita» revela el inicio de una atención dirigida a lo sublime, que resuena en nuestros oídos, recordándonos la «cosa arcana e stupenda», por ejemplo, del *Coro di morti* al inicio de la *Operetta* de *Federico Ruysch*. Se trata de la caracterización de lo sublime que en el capítulo X del *Tratado* hace especial hincapié en el pavor, a través del tema del naufragio, y en la unión de elementos opuestos en la oda de Safo y que por tanto, es una de las partes del *Tratado* más presente en Leopardi y más afín también a lo que hemos denominado lo sublime lucreciano.

Finalmente, la expresión «cosa stupenda e inaudita» es también una modulación de los versos lucrecianos: «Res nova miraque mentis» (L. V, v. 97) (Lucrezio 1986:326), que Lucrecio utiliza para introducir el hallazgo fundamental de la teoría epicúrea: la visión de las semillas eternas de la naturaleza complementaria al destino de disgregación de todas las cosas. Así este texto de Leopardi, en concreto, la expresión «cosa stupenda e inaudita», nos muestra, fundidos, los dos universos que hemos elegido por parecernos esenciales en la caracterización de la idea de naturaleza: el de Pseudo-Longino en su capítulo X (dedicado a la figura de la acumulación y los rasgos de lo sublime) y el de Lucrecio en su libro V (dedicado a la historia natural), mostrando el incipiente genio creador de la mente leopardiana desde estos ejercicios eruditos, el hilo conductor emergente que él mismo va a seguir, y que, solo en un futuro, va a alcanzar su verdadera manifestación en una concepción de la naturaleza entendida como «arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale». Cuando Leopardi alude a «una cosa stupenda e inaudita», están probablemente presentes tanto los rasgos de lo sublime recogidos en el *incipit* del *Tratado*: «thaumásion, «admiración», y «ékplexis», «sorpresa» (capítulo I), como la novedad y el *mirum* de la expresión lucreciana «res nova miraque mentis» (L. V, v. 97).

10. La crisis del año 1819: *Ricordi d'infanzia e adolescenza*

La presencia de Lucrecio, aun filtrada por la educación católico-ilustrada, como hemos podido comprobar en la lectura de estos primeros textos y especialmente en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* es relevante e innegable en Leopardi. Junto al racionalismo antisupersticioso (que le lleva a hacer suyo el *motto* lucreciano *O miseras humanum pectora caeca...*), la constatación de que el error es atemporal, y una cierta indulgencia creciente hacia este, le van separando poco a poco de la figura de su padre. Se abre paso una actitud antropológica que, como en Lucrecio, comprende la *cura*: la angustia del hombre ante las manifestaciones de la naturaleza que no puede medir ni controlar. A sus 17 años, la racionalidad científica y filosófica bien desarrollada se debate, fricciona, con los dogmas recibidos; más allá de las certezas recibidas, la ignorancia originaria de la que parte todo filósofo dispuesto a pensar por sí mismo, puja por abrirse paso, percibida, lucrecianamente, como algo que atrae y aterrera. Aunque por el momento aterrera más que atrae. Esta afirmación, aparentemente tan gratuita, nos la sugiere el final del *Saggio*, que se presenta como una trágica elección entre Dios y el vacío:

Tu [Dios] vivrai sempre, e l'errore non vivrà mai teco. Quando esso ci assalirà, quando cuoprendoci gli occhi con una mano tenebrosa minaccerà di sprofondarci negli abissi oscuri che *l'ignoranza spalanca avanti ai nostri piedi*, noi ci rivolgeremo a te, e troveremo la verità sotto il tuo manto. L'errore fuggirà come il lupo della montagna inseguito dal pastore, e la sua mano ci condurrà alla salvezza (Leopardi 2000: 879) (La cursiva es nuestra).

El conflicto se abre entre el error (que Leopardi acabará por abrazar, aunque, justamente, en cuanto error, con la conciencia de su carácter ilusorio) y Dios, como dogma de fe. Pero nos interesa la imagen que Leopardi utiliza: la ignorancia «*spalanca abissi oscuri avanti ai nostri piedi*», imagen catastrófica, percibida solo negativamente, pero que tanto se parece al importante pasaje de la mística visión de Lucrecio en el inicio de su libro tercero:

«la terra non mi impedisce di distinguere tutto quel che si compie sotto i miei piedi nelle profondità del vuoto» (Lucrecio L. III, vv. 26-27) (Lucrezio 1986: 156-157)³²⁷.

El texto, citado por Burke, sigue:

«davanti a tutto questo mi sento preso da una sorta di voluttà divina e di orrore, al pensiero che la natura, così scoperta dal tuo genio, ha tolto tutti i suoi veli per mostrarsi a noi» (Lucrecio L. III, vv. 28-30) (Lucrezio 1986: 156-157)³²⁸.

La visión del vacío en el que se cumplen todas las cosas y la percepción de un espacio infinito, sin centro, constituyen la idea más repetida en el Poema; en polémica con el universo cerrado y ordenado del estoicismo, Lucrecio se entrega gozosamente a tal idea como a una salvación, pues la naturaleza, captada por el genio divino de Epicuro que «ha tolto tutti i suoi veli», se muestra en su verdad. Leopardi, huyendo de «la mano tenebrosa» que le cubre los ojos para lanzarle a ese vacío, por el momento, se ampara en el «manto» de la fe bajo el cual encuentra aún «la verità». Pero el *horror vacui*, el horror ante el vacío, del que sin duda Lucrecio es el más potente ilustrador, le acecha muy de cerca.

El *Principio di un rifacimento del saggio*, inacabado, es testimonio del desgarró que vive el joven católico en su interior: los errores son, ya aquí, y lo serán siempre, *raíces* inextirpables en el terreno humano. Veamos el texto, perteneciente al *Principio*, donde construye Leopardi esta alegoría:

Dico bene che il vero è cosa buonissima e l'ignoranza per sé cosa malissima, e l'errore molto di piú. Non potendosi adunque queste *erbacce* degli errori, per forza che vi s'adoperi, sbarbicare, mi parrebbe che almeno perchè non arrivassero ad affogare il buon grano, si tagliassero dappiede, e restassene *la radice che non vien via*. E così quanto è possibile si ripurgasse il popolo dagli errori che sono micidiali erbe e nimicissimi al buon fruttare del terreno, restandone, per non potersi e anco non volersi svelle, *le radici che sono*

³²⁷ «nec tellus obstat quin omnia dispiciantur, / sub pedibus quaecumque infra per inane geruntur»

³²⁸ «His ibi me rebus quaedam divina voluptas / percipit atque orror, quod sic natura tua vi / tan manifesta patens ex omni parte relecta est»

nell'ignoranza: la quale non è da temere che mai nel popolo venga meno, ma bene che s'ingrossi e dilati di maniera che il frumento e ogni buona pianta aduggi e uccida: [...] (Leopardi 2000: 881).

La inversión de estas afirmaciones será perfecta en el futuro: «il vero» dejará de ser «cosa buonissima», y la ignorancia de por sí «cosa malissima».

Pero hay una afirmación que ya ha ganado Leopardi para su sistema: los errores que son aquí «erbacce», malas hierbas que impiden los buenos cultivos, no pueden ser erradicados totalmente del «terreno humano»: la raíz «che non vien via» no se puede, y no se quiere³²⁹ («per non potersi e anco non volersi»), «svellere», pues tales raíces «sono nell'ignoranza», en una ignorancia primordial que constituye el *humus* del que parte toda condición humana. Estas raíces, que no son otra cosa que los errores *d'immaginazione*, —no ya los *intelletuali*— se entenderán así mismo como «radici vigorosisime», como ilusiones. Se trata del error-ilusión, con toda la carga positiva que el término cobra en la identificación naturaleza-antigüedad-infancia-ingenuidad, y que ya hemos analizado en el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) (capítulo III.2, párrafos 7-8-9 y 10). El símil error-raíz va a repetirse, transformados los errores en ilusiones, en el *Zibaldone* [213-214] (19-20 de agosto 1820), manteniéndose la idea de que se trata de raíces inextirpables, aquí «radici vigorosissime» que «tornano a rifiorire» a pesar de la experiencia:

Le illusioni per quanto siano illanguidite e smascherate dalla ragione, tuttavia restano ancora nel mondo, e compongono la massima parte della nostra vita. E non basta conoscer tutto per perderle, ancorchè sapute vane. E perdute una volta, nè si perdono in modo che non ne resti una *radice vigorosissima*, e continuando a vivere, *tornano a rifiorire* in dispetto di tutta l'esperienza, e certezza acquistata (Leopardi 1999a:237) (La cursiva es nuestra).

³²⁹ Exclama Leopardi en el *Saggio*: «Non sembra egli che i pregiudizi siano immortali? O che gli uomini desiderino che essi lo siano?» (Leopardi 2000: 770) y así mismo Lucrezio cuando afirma que ante la verdad la muchedumbre retrocede: «[...] retroque vulgus abhorret ab hac [...]» (L.I vv.944-945) (Lucrezio 1986: 60), «[...] la folla indietreggia con orrore davanti ad essa [...]». Ambos perciben la voluntad de enmascaramiento connatural al hombre.

Como capas de una cebolla, Leopardi se va librando, una a una, de sus ideas preconcebidas. Tras lo que la crítica ha llamado «conversione letteraria», en los años 1816-1817³³⁰, el *Discorso*, ultimado en agosto de 1818, supone la transformación del error, —antes concebido en sentido negativo desde la verdad católico-ilustrada— en ilusión, término muy connotado filosóficamente, que Leopardi vincula con el noema *Natura*, opuesto ahora a *Ragione*³³¹. El *Discorso*, creemos haberlo demostrado, está entretejido con las ideas del *Tratado*, y en él la naturaleza es, como en este, primordialmente, sentimiento e imaginación del genio, y también, longinianamente, manifestación de lo divino.

Pero una nueva capa va a desgajarse en el alma leopardiana. El año 1819, representa, a nuestro parecer el año en que Leopardi alcanza un núcleo conceptual, una *Weltanschauung*, un sentimiento del hombre y de la naturaleza, que es la piedra de toque de toda su concepción del mundo. A partir de ahí se podrán establecer evoluciones, oscilaciones, cambios de punto de vista o de acentuación en la consideración de los temas, y, principalmente, de acuerdo con nuestra investigación, en la visión de la naturaleza, pero Leopardi es ya Leopardi a partir de esa crisis, que es la crisis de la que surge el poeta-filósofo de la paradoja³³².

Y es una crisis que nosotros vinculamos idealmente con el universo lucreciano, como trataremos de demostrar a continuación. Para ello nos parece un documento fundamental el apunte leopardiano autobiográfico de 1819

³³⁰ Momento en que Leopardi pierde el interés exclusivo por la filología y la erudición y se descubre poeta en su labor de traductor, momento en que además, conociendo a Giordani y leyendo a Alfieri, se desvincula de la ideología del padre, y se adhiere a un clasicismo de corte progresista y anticlerical.

³³¹ Nos remitimos en este aspecto a lo ya tratado en el Capítulo III.2. de este estudio.

³³² La crítica leopardiana adopta respecto a la trayectoria de Leopardi dos concepciones: la asunción de un Leopardi que evoluciona, de una concepción de la naturaleza a otra, en una ampliación del pensamiento que no niega del todo la primera visión, o la consideración de una *svolta*, de un salto que divide en dos su trayectoria, no quedando en pie nada de la originaria concepción. Nuestra interpretación, que identifica cada una de esas dos fases con los dos universos que estudiamos, el longiniano y el lucreciano, apuesta por la primera de estas opciones, —aún dando especial importancia al año 1819—, por considerar que determinados elementos de las dos concepciones constituyen hasta el final componentes de la concepción de la naturaleza en Leopardi. La idea de las dos tendencias críticas, (evolución o salto) la tomamos del libro de Biancu (2007), ver Coriasso (2007: 299-303).

titulado en la edición que utilizamos, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, del que elegimos algunos fragmentos para interpretar, y del que colocamos el contexto al que pertenecen en Apéndice³³³. Estos rápidos apuntes se entretajan de recuerdos ligados al sonido, a la música y a la imagen, en una sucesión rápida que revela la inmediatez y la libre conexión de las ideas (muy proustianamente), por lo que Damiani lo describe como «impressionante documento del magma psicológico leopardiano», íntimamente relacionado con las obras ya hechas o a punto de crearse en Leopardi (Leopardi 2000:1468).

Escritos entre marzo y mayo de 1819, sintetizan los motivos autobiográficos y el estadio intelectual en que Leopardi se encuentra justo antes de escribir *L'Infinito*. En la gran expresión de vitalidad del *Discorso*, la visión de la naturaleza es predominantemente estética, como capacidad creativa del genio —imaginación y sentimiento—, identificándose con la antigüedad, la infancia y adolescencia, el mito y la maravilla. En él los errores son revalorizados en su aspecto positivo, como ilusiones, (controvirtiendo las conclusiones del *Saggio*), y triunfa el valor, derivado del *Tratado*, de la *naturalezza* frente a la *affettazione*, en una visión sublime donde arte y naturaleza representan dos polos, íntimamente ligados, de la manifestación de lo divino. En definitiva, «l'ultimo quasi rifugio della natura» así considerada, lo constituye la poesía, entendida esta palabra en su sentido más amplio.

Naturaleza, como pudimos estudiar en los textos, recoge además el ideal político de la retórica feliz de los antiguos, de la libertad (identificada en la antigua democracia Grecia y en la República romana). En estos apuntes de 1819, esa positividad de la naturaleza, —que coagula en sí todo lo bello y luminoso de este mundo aun reconociéndose a sí misma en la modernidad, como «lampo rarissimo», precario y destinado a desaparecer— se ha dejado enturbiar ya por ese aspecto oscuro de la razón aniquiladora. La entonación cambia, invadiendo estas páginas la idea de la muerte, de la *vanitas* y de la fragilidad de la vida, vivida en la propia experiencia de sí mismo³³⁴ y del mundo.

³³³ Apéndice n. °9

³³⁴ En este momento Leopardi, que sufre una enfermedad de los ojos se hace consciente de su debilidad física, y aterrado por la posibilidad de la ceguera, e impedido de leer, su principal actividad diaria, es preso de una melancolía que le hace fantasear seriamente, y reflexionar

Pero es la perspectiva cósmica, la distancia de la mirada, que Leopardi ha desarrollado en sus escritos de infancia y juveniles, la que aquí, manteniéndose, cambia de significado, y queremos ponerla de relieve, extrayendo los pasajes en que Leopardi ejerce esa nueva distancia cósmica: «[...] mio desiderio di vedere il mondo non ostante che ne conosca perfettamente il vuoto e qualche volta *l'abbia quasi veduto e concepito tutto intiero*» (Leopardi 2000:1189) (La cursiva es nuestra).

En cuanto al mundo, a pesar de conocer la vanidad de todas las cosas, que aquí llama «vuoto»,—pensemos en las resonancias lucrecianas del término— Leopardi, contraviniendo la voluntad paterna que quería hacer de él un Dottore («[...] dettomi da mio padre ch'io dovea essere un Dottore» (Leopardi 2000: 1188), guarda aún la esperanza de salir al mundo y encontrar un modo de vivir honrosamente, dedicándose a las letras (una posibilidad que le sugiere Giordani). Todo ello se resuelve, como es sabido, en un intento de fuga frustrado por el padre; Leopardi no saldrá de Recanati hasta el 1822, cuando yendo a Roma a casa de su tío, encuentre la ciudad corrupta y decepcionante, exceptuando su visita a la tumba del Tasso. Lo que nos interesa de este texto es esa especie de visión del vacío, que Leopardi caracteriza como conocimiento («conosca»), que en un determinado instante ha sido capaz de ver y concebir «todo entero». Fíjese la atención en el hecho de que ese vacío que es un conocimiento, no puede verse y concebirse más que «qualche volta», y es una visión de la totalidad de la realidad (aunque esto solo está implícito en el texto, pues Leopardi ve el vacío de las cosas, y lo ve «tutto intiero» en su totalidad).

El siguiente texto que queremos resaltar tiene también una conexión con Lucrecio, pero a través de la mediación de Fontanelle y sus famosos *Entretiens sur la pluiralité des mondes*:

[...] pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. Che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la

concienzudamente acerca del suicidio: «[...] mal d'occhi e vicinanza al suicidio» (Leopardi 2000:1189).

storia ec., sulle fabbriche più grandi e mirabili che non fanno altro che inasprire la superficie di questo globetto asprezze che non si vedono da poco in su e da poco lontano ma da poco in su il nostro globo par liscio liscio e ed ecco le grandi imprese degli uomini della cui forza ci maravigliamo in mirar quei massi ec. nè può sollevarsi più su ec. (Leopardi 2000: 1190).

Se trata de la reducción de todo a nada que se ilustra a través de una analogía: así como la superficie de la tierra desde lo alto y desde lejos parece lisa, del mismo modo la superficie de la historia parece vacía, insignificante. La visión aniquiladora de Leopardi parte de la consideración del espacio («pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo»; «sulle fabbriche più grandi e mirabili che non fanno altro che inasprire la superficie di questo globetto asprezze che non si vedono da poco in su e da poco lontano ma da poco in su il nostro globo par liscio liscio») y de ahí pasa a la del tiempo, como historia («e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia»; «ed ecco le grandi imprese degli uomini della cui forza ci maravigliamo in mirar quei massi ec.») El espacio infinito poblado por incontables mundos, el tiempo del hombre y de sus célebres historias, se reduce a *nulla*. La idea de la pluralidad de los mundos, y es más, de la posibilidad de que otros seres los habiten, que se pondrá de moda en la Ilustración a partir de la obra de Fontenelle, y de la que también se hace eco Leopardi, se anuncia al final del segundo libro del Poema, como hecho del todo verosímil y deducible según las leyes de la analogía: «devi confessare che in altre regioni dello spazio esistono altre terre oltre alla nostra e razze di uomini differenti, e altre specie selvagge»(L. II, vv. 1074-1076) (Lucrezio 1986:142)³³⁵. El ejercitarse en esa visión «cósmica» es un rasgo que Leopardi desarrolla y plasma en sus más grandes realizaciones. Más que lo sublime dinámico, —la naturaleza en cuanto que potencia infinitamente superior a la del hombre (utilizando los términos de Kant) que Leopardi aquí menciona: «sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec.»—, es lo sublime matemático, —la naturaleza como grandeza inabarcable y medida

³³⁵ «[...] necesse est confiteare/ esse alios aliis terrarum in partibus orbis/ et varias hominum gentis et saecula ferarum»

inconcebible—, lo que fascina y marca la creatividad leopardiana, considerando además, como Kant, que este segundo tipo de lo sublime posee una prioridad ideal sobre aquel: «pluralità dei mondi» «che sono un nulla in questo globo che è un nulla nel mondo». Sin que mencionemos a Pascal, Lucrecio es quien ejerce con mayor belleza y sutileza esa visión, en un pasaje del libro VI, cuando la vena alegórica ha ensombrecido casi el *eidos* griego, y la visión del infinito se fija en la insignificancia de la tierra, buscando en tal idea un remedio para el «pavor» y la «cura» ante la fuerza dinámica de los fuegos del Etna:

Su tale argomento devi avere un visione chiara e penetrante e spingere il tuo sguardo lontano e in tutte le direzioni: devi ricordarti che l'insieme delle cose è infinito, e considerare come il nostro stesso cielo sia ben piccola cosa in confronto al complesso dell'universo, quale frazione infima ne costituisca, al punto di essere in questo insieme meno di un solo uomo paragonato alla terra intiera. Ben fissati questi principi, se lo hai chiaramente davanti agli occhi, se li guardi bene, gran parte dei tuoi stupori svaniranno (Lucrecio, L. VI, vv 646-657) (Lucrezio 1986: 474-475).

Reparemos en el ejercicio de la visión de Lucrecio que toma distancia («spingere il tuo sguardo lontano e in tutte le direzioni») que coincide con la visión de Leopardi («non si vedono da poco in su e da poco lontano ma da poco in su»). El procedimiento de la analogía proporcional, si bien Lucrecio no acertaba con las verdaderas magnitudes, sigue siendo hoy el único medio de concebir e imaginar las grandezas siderales. Leopardi establece en el pasaje citado una identificación: los torrentes (con que medimos la fuerza de la naturaleza), son nada: «un nulla» en este globo y este a su vez es «un nulla» en este mundo. La de Lucrecio es una proporción aparentemente más científica: nuestro cielo es al complejo del universo menos que lo que es un solo hombre a la tierra entera. La visión de Lucrecio debería aplacar el terror y la angustia...¿y la de Leopardi?

Debemos avanzar para verlo.

Recordemos que el sistema de Lucrecio considera como seres esenciales únicamente a el vacío y a las semillas de la materia, siendo el tiempo solo relativo a las cosas «Tempus item per se non est» (L. I, v. 459)

(Lucrezio: 1986:30)³³⁶. En este sentido debe leerse las palabras de Leopardi: «e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec». Ante estos pensamientos, nos hallamos ante el tipo de mirada en que la realidad se nulifica, resorte de una poética de la alegoría en oposición a la del símbolo. Se trata de una mirada que, como ha puesto de relieve Walter Benjamin, será la inherente a la poética de la alegoría en Baudelaire, donde a partir de la contemplación de la nada —en el poema *Le goût du néant* se dice: «*Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur / tout devient allegorie*» (*Le Cigne*)— todo «se vuelve alegoría». El paso de la consideración del espacio como nada a la consideración de la historia como nada, se produce cuando Leopardi es traído de sus meditaciones por lo cotidiano «e risvegliato da una voce chiamantemi a cena», y es entonces cuando irrumpe la consciencia del absoluto *nulla*. Una visión de «estrañamiento» como la alegoría moderna de la que habla Benjamin refiriéndose a Baudelaire, en la que la imagen, la figura, no alegoriza nada más que la nada.

Este *barroquismo* anti-historicista, en lo que se refiere al mundo antiguo, tiene en Lucrecio a uno de sus más eminentes exponentes; nos referimos a los bellos versos, ya citados anteriormente, en que Lucrecio proyecta una luz mortecina sobre todo lo humano, equiparando mito e historia³³⁷; ambos son manifestaciones accidentales respecto de la única realidad esencial de la materia. Paradójicamente, este sistema, eternamente igual a sí mismo, proyecta sobre la historia natural y humana una luz mortecina, un sentido de la contingencia que la mentalidad griega no podía sentir del mismo modo: «Non c'è avvenimento compiuto che non possa essere qualificato accidente sia delle

³³⁶ «Il tempo non esiste per sè».

³³⁷“Denique *materies si rerum nulla fuisset nec locus ac spatium*, res in quo quaaeeque geruntur, numquam Tyndaridis forma conflatus amoris ignis Alexandri Phrygio sub pectore gliscens, clare accendisset saevi certamina belli, nec clam durateus Troianis Pergama partu inflammasset equus nocturno Graiugenarum” (L.I vv.471-477) (Lucrezio: 1986:32) (La cursiva es nuestra) ‘*Senza la materia che forma i corpi, senza l’estensione e lo spazio* dove si compiono tutte le cose , mai il folle amore ispirato dalla bellezza di Èlena, figlia di Tindaro, avrebbe conquistato il cuore del frigio Pàride, nè acceso le battaglie famose di quella feroce guerra; mai il cavallo di legno avrebbe partorito nella notte, all’insaputa dei troiani, tutti quei figli di Grecia per portare l’incendio in Troia” (La cursiva es nuestra).

generazioni sia delle regioni stesse che l'hanno visto prodursi» (L. I, vv. 469-470) (Lucrezio: 1986:32)³³⁸. Las cosas del mundo humano no tienen una existencia propia como la materia, sino accidental. La complacencia en esa paradoja, que contra su intención doctrinal se revela cada vez con más inquietud en Lucrecio, a medida que se avanza en su Poema, es la semilla que va a enraizar en el pensamiento leopardiano. La conclusión de Lucrecio: «Nulla nell'universo ci sembra interamente solido» (L. I, v. 497) (Lucrezio: 1986:32)³³⁹, es esencial, como veremos, para Leopardi. Para este último como para Lucrecio, la idea de un universo como espacio infinito, es *tutt'uno* con la nulidad de lo humano desde un punto de vista histórico («e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec.»), así como desde un punto de vista singular («la vita nostra»). La pequeñez humana frente a la naturaleza, se desarrolla a través de la comparación de los productos de la arquitectura con las protuberancias geográficas de la tierra, vistas desde lo alto:

sulle fabbriche più grandi e mirabili che non fanno altro che inasprire la superficie di questo globetto asprezze che non si vedono da poco in su e da poco lontano ma da poco in su il nostro globo par liscio liscio e ed ecco le grandi imprese degli uomini della cui forza ci maravigliamo in mirar quei massi ec. nè può sollevarsi più su ec.

El punto de vista cósmico, esta aquí en pleno uso, en un sentido lucreciano y no longiniano, pero conviviendo aún con cierta entonación más longiniana³⁴⁰, así como también el descubrimiento de la nada convive, oscilante, con la fe cristiana³⁴¹. Lo importante es resaltar que la distancia y la

³³⁸ «Namque aliud terris, aliud regionibus ipsis eventum dici poterit quodcumque erit actum» .

³³⁹ «Usque adeo in rebus solidi nil esse videtur».

³⁴⁰ En el mismo texto más adelante, en relación con la pasión de Leopardi por una cierta señora llamada Brini, vemos la descripción típicamente longiniana del amor sublime, incluidos los rasgos de «Innalzamento» y «furore», y el safiano vínculo de amor y muerte: «miei pensieri la sera turbamento allora e vista della campagna e sole tramontante e città indorata ec. E valle sottoposta con case e filari ec. Ec. Mio *innalzamento d'animo ellettrizzamento furore* e cose notate nei pensieri in quei giorni e come conobbi che l'amore mi avrebbe proprio eroificato e fatto capace di tutto e anche di uccidermi» (Leopardi 2000:1198).

³⁴¹ También en estos recuerdos, que constituían material para una proyectada autobiografía, imaginando la muerte del héroe que sigue el modelo de Foscolo y Goethe Leopardi dice: «[...]»

altura permiten al observador, llamar a la tierra irónicamente «questo globbetto», y a las «fabbriche più grandi e mirabili», «asprezze», que desaparecen al elevarse el punto de vista. Del mismo modo, «le grandi imprese degli uomini» desaparecen en la distancia de la mirada cósmica que —siendo la misma «capacidad de mirar» que la del *Tratado*— se apoya en una diferente ideología, obteniendo resultados opuestos. La distancia cósmica en el Pseudo-Longino revelaba una naturaleza sublime que manifestaba la divinidad como grandeza orden y belleza, una naturaleza entendida también como imaginación y sentimiento de quien es digno de verla, como resonancia de un alto sentir (*megalofrosyne*). La distancia cósmica de Lucrecio revela una naturaleza sublime que en su *fluere omnia* (fluir eterno de todas las cosas) (L. V, v. 280) (Lucrezio 1986:338), permanece idéntica a sí misma, revelando la contingencia de todo (excepto de los átomos y el vacío). Una contraposición que Leopardi va a teorizar a través de las ideas de vida y existencia. La mezquindad de todas las cosas es, sin embargo, relativizable, siendo las cosas humanas, las más insignificantes del universo, y con tal pensamiento terminan los *Ricordi d'infanzia e adolescenza*:

[...] quello che ho detto della meschinità degli edifizii si può aggiungere la meschina figura che fa per esempio una torre ec. Qualunque più alta fabbrica veduta di prospetto sopra un monte e così una città che si veda di lontano stesa sopra una montagna che appunto le fa da corona e non altro: tanto è imparagonabile quell'altezza a quella del monte che tuttavia non è altro che un bruscolo sulla faccia della terra e in pochissima distanza sollevandosi in alto si perderebbe di vista (come certo la terra veduta dalla luna con occhi umani parrebbe rotondissima e liscia affatto) e si perde infatti allontanandosene sulla stessa superficie della terra (Leopardi 2000:1199).

La ciudad situada sobre la montaña vista desde lejos le hace de «corona» nada más; resulta insignificante su altura al lado de la de la montaña

non li mancarono i conforti della religione (la cristiana) l'unica reconciliatrice della natura e del genio colla ragione per l'addietro e tuttavia (dove questa mediatrice non entra) loro mortale nemica [...]» (Leopardi 2000: 1191). Al mismo tiempo, el héroe considera, en clave wertheriana «la vita della natura e la sua eterna giovinezza e rinnovamento col suo morire senza rinnovamento appunto nella primavera della giovinezza ec.» (Leopardi 2000: 1191).

que a su vez es «un bruscolo sulla faccia della terra» (palabra que reencontraremos en el *Zibaldone* [4174-77], en el famoso pasaje que comienza «Tutto è male») (Leopardi 1999a: 2734-2737)³⁴². Parece que Leopardi posee la facultad de dirigir su punto de vista hacia una perspectiva aérea, que le permite comprobar físicamente e ideológicamente, la nulidad de lo humano dentro de la naturaleza (la ciudad «corona» de la montaña), y lo que es más radical, la nulidad de la propia naturaleza «formada» dentro de la naturaleza infinita de los espacios cósmicos, podríamos decir, la nulidad de la *natura naturata* respecto de la *natura naturans* (la montaña es un «bruscolo» respecto de los espacios cósmicos). Mientras los románticos ensalzaban los espacios de la naturaleza, las altas montañas, torrentes y tormentas como símbolo de la grandeza y nobleza de la naturaleza que reverbera en el alma del contemplador, según ese triángulo longiniano, genio, naturaleza, divinidad, —una visión que también reelabora Leopardi a su modo—, otra perspectiva, mucho más cercana a nosotros, pero lucreciana en su raíz, esta aflorando en su consideración de la naturaleza: junto a la montaña que vista desde arriba desaparece finalmente, «la terra veduta dalla luna con occhi umani parrebbe rotondissima e liscia affatto» y la perderíamos de vista si nos alejásemos aun más de ella. Aquello que la tecnología finalmente llevará a cabo en 1969, —bien sabe Leopardi que la ciencia abre caminos al pensamiento—, no puede sino cambiar nuestra perspectiva sobre las cosas, que ya no nos devuelve otro mensaje que el de la precariedad y extrañamiento de la vida en el universo, como algo extremadamente frágil y misterioso, no como el resultado «lógico» de una divinidad providente, sino como un efecto aparentemente gratuito. Esa precariedad, esa facilidad de los seres, vivos o no, de pasar al no ser, lo

³⁴² “Non v’è altro bene che il non essere: non v’ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose: tutte le cose sono cattive. Il tutto esistente; il complesso dei tanti mondi che esistono: l’universo; non è che un neo, un *bruscolo* in metafisica” (Leopardi 1999b: 2735). Como ha puesto de relieve Gioanola (1995), la invectiva debe leerse en relación con el adversario metafísico: el “*tutto è bene*” de Leibniz, sin perder de vista el comentario final: “Questo sistema, benchè urti le nostre idee, che credono che il fine non possa essere altro che il bene, sarebbe forse piú sostenibile di quello del Leibniz, del Pope ec. che *tutto è bene*. Non ardirei però estenderlo a dire che l’universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all’ottimismo il pessimismo. Chi può conoscere i limiti delle possibilità? (Leopardi 1999b:2735).

expresa Leopardi a través de dos metáforas: la de las uvas aún no maduras golpeadas con un bastón³⁴³, y la del juego infantil interrumpido y suspendido, sin terminar³⁴⁴; recuerdos de infancia que sirven a Leopardi para hacer fluir su verdadero pensamiento que de nuevo se materializa en una imagen:

[...] cosí [en consecuencia de estos recuerdos —imagen] che la nostra esistenza mi parve veram. un nulla, a veder la facilità infinita di morire e i tanti pericoli ec. ec. mi par da dirsi piuttosto caso il nostro continuare a vivere che quelli accidenti che ci fanno morire come una facella messa all'aria inquieta che ondeggia ec. e sul cui lume nessuno farebbe un minimo fondamento ed è un miracolo se non si spegne, ed a ogni modo gli è destinato e certo spegnersi al suo finire (Leopardi 2000:1194).

El «caso», el azar que rige las cosas, los *accidenti* que asedian a todo lo vivo en la naturaleza, —que Lucrecio ponía de relieve como corolario a sus tesis antiprovidencialistas— surgen en el pensamiento de Leopardi, cuando privado de la vista se ve obligado a pensar su propia experiencia de fragilidad y pérdida: la vida se le representa ahora, en su imaginación, «come una facella messa all'aria inquieta che ondeggia»; la imagen de la fragilidad gratuita que es a la vez un prodigio. Mientras arde, «vive», «è un miracolo se non si spegne».

Casi en contra de la tendencia de las leyes de la existencia, la vida es un equilibrio precario y milagroso que de todos modos esta destinada a disgregarse. Los parámetros de este milagro no son ya longinianos, sino lucrecianos, sin dejar de ser sublimes.

³⁴³ «[...] mio dolore in veder morire i giovini come a veder bastonare una vite carica d'uve immature ec. una messe, ec. calpestare ec.» (Leopardi 2000: 1194).

³⁴⁴ «Come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ec. che coi ragazzini che v'erano intavolava ec. cominciava ec. e quando i genitori sorgevano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l'opera tal quale nè più nè meno a mezzo, e le sedie sparpagliate e i ragazzini afflitti ec. come se non ci avessi pensato mai [...]» (Leopardi 2000: 1194).

11. El descubrimiento del «*solido-nulla*» *Zibaldone* [85]; «*usque adeo in rebus solidi nil esse videtur*» (Lucrecio L. I, v. 497), y la *noia*

Las páginas no fechadas del *Zibaldone* son anteriores al 8 de enero de 1820 (la página 100 del manuscrito es la primera con fecha) y posteriores al 1817, año en que Leopardi comienza redactar sus apuntes. En sintonía con el tono de melancolía extrema de ese mismo año, antes y después del intento de fuga (que se llevará a cabo en julio de 1819), de algunas de las cartas dirigidas a Giordani de ese mismo año, algunos de esos pensamientos no fechados nos hablan de un Leopardi que comienza a hacer de la paradoja su instrumento de pensamiento.

Así, en *Zibaldone* [85], en la misma página del ya citado pensamiento sobre el efecto del sistema copernicano sobre la concepción del hombre y de la naturaleza, que «*abassa l'idea dell'uomo, e la sublima*» (Leopardi 1999a: 120), podemos leer esta anotación autobiográfica: «*io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla*» (Leopardi 1999a: 120).

La afirmación de que «*tutto è nulla*», afirmación teórica y filosófica, se hace experiencia real y emotiva: porque en ese «*trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo*», se percibe, se siente, se vive como nada la experiencia de la propia existencia en medio del «*spavento*» y sintiéndose «*soffocare*». Este pensamiento nos revela que Leopardi ha alcanzado, —en un momento que no puede hacerse constante pues le haría sucumbir a la locura— de un modo altamente emocional e intuitivo, y no solo racional, una visión de la nada de las cosas, de la *vanitas*. Pero no es la *vanitas* cristiana, como la de la alegoría barroca que, desde la ruina de la decadencia infinita, dialécticamente, se invierte en una redención, abriendo la posibilidad de un más allá³⁴⁵. Se trata de otro tipo de concepción, pues ese «*nulla*» es un «*solido nulla*»: el oxímoron, que no puede ser más amplio en su oposición de elementos semánticos, hace

³⁴⁵ En este sentido, como pone de relieve Bova, el abandono de la perspectiva cristiana y romántica del deseo es muy temprano; puede leerse ese salto a través de dos pensamientos sobre el deseo infinito de infinito y su significado, que revelan cómo desde un comienzo Leopardi se separa en este sentido de una concepción alegórica cristiana y romántica: *Zibaldone* [44] y [179].

referencia a la consistencia real, material, de esa nada en la que consiste el mundo. Lucrecio, tras afirmar la solidez, la eternidad de los componentes de la materia, exclama: «Usque adeo in rebus solidi nil esse videtur nulla nell'universo ci sembra interamente solido» (L. I, v. 497). La materia se percibe, se siente, se vive como nada. El sistema de Epicuro lleva al observador al punto en que las cosas de la naturaleza se muestran todas ellas en cada momento prestas a la disgregación, sin que su materia se merme o crezca en lo más mínimo. Nada parece sólido en su forma, pero todo es eternamente sólido en su materia. Ese «solido nulla» de las cosas se refiere a la materia existente, que preexiste a las cosas, las conforma y sigue existiendo cuando estas ya no están. Las formulaciones del eterno retorno que hemos resaltado en Lucrecio pueden ilustrar filosóficamente este pensamiento, que Leopardi intuye aquí, no sin sobrecogerse³⁴⁶. Aquella que era la visión de la que el epicureísmo quería extraer la paz del espíritu, ha enraizado en Leopardi y ha eclosionado en un momento de extremo abatimiento. La paradoja rige el pensamiento que en esta ha encontrado un recurso, un modo de expresión, y aquello que Lucrecio razonaba, siguiendo a Epicuro, para liberarse del miedo

³⁴⁶ El eterno retorno, formulado en varias ocasiones a lo largo del Poema, con la intención argumentativa de negar toda vida pasada y todo recuerdo, y que combate la teoría estoica, se transforma en Lucrecio en un motivo de angustia: el objeto de los recuerdos de la vida pasada no vuelve jamás, lo individual que hay en nosotros no regresa: “nam cum respicias immensi temporis omne/ praeteritum spatium, tum motus materiai/ multimodis quam sint, facile hoc accredere possis,/ semina saepe in eodem, ut nunc sunt, ordine posta/ haec eadem, quibus e nunc nos sumus, ante fuisse./ nec memori tamen id quimus reprehendere mente” (L.III vv.854-859) (Lucrezio 1986:212), “Se volgiamo i nostri sguardi verso l'immensità del tempo trascorso e pensiamo alla varietà infinita dei movimenti della materia, ci convinceremo facilmente che gli stessi elementi, di cui siamo adesso formati, sono già stati collati nel medesimo ordine che ora occupano; pure, la nostra memoria non riesce ad afferrare quella situazione del passato”. Otra formulación del eterno retorno: “sic alid ex alio numquam desistet oriri/ vitaque mancipio nulli datur, omnibus usu./ respice item quam nil ad nos anteacta vetustas/ temporis aeterni fuerit, quam nascimur ante./ hoc igitur speculum nobis natura futuri/ temporis exponit post mortem denique nostram” (L.III vv. 970-975) (Lucrezio 1986:220), “Gli esseri non cesseranno mai di nascere gli uni dagli altri, e la vita non è proprietà di nessuno, ma usufrutto di tutti. Guardati indietro, e vedi quale nulla fu per noi quella parte dell'eternità che ha preceduto la nostra nascita. Questo è lo specchio in cui la materia ci presenta quel che ci riserva l'avvenire dopo la morte”.

—aunque tampoco a él pareció funcionarle hasta el fondo— a Leopardi, en principio, le desespera.

Así en *Zibaldone* [72]:

Tutto è un nulla al mondo, anche la mia disperazione, della quale ogni uomo anche savio, ma più tranquillo, ed io stesso certamente in un ora più quieta conoscerò l'irragionevolezza e l'immaginario. Misero me, è vano, è un nulla anche questo mio dolore, che in un certo tempo passerà e s'annullerà, lasciandomi in un vòto universale, e in un indolenza terribile che mi farà incapace anche di dolermi (Leopardi 1999a:110).

Si *Zibaldone* [85] habla en pasado de un conocimiento y sentimiento de «spavento» ante la visión de ese «solido nulla»³⁴⁷, en este pensamiento que Damiani en su comentario ha llamado «apice della depressione psicologica», se centra Leopardi en la nulidad del dolor humano, destinado también a desaparecer en el fluir eterno sin tiempo del «vòto universale». El espacio, sin tiempo, es el protagonista de estos pensamientos, reconociéndose Leopardi lejos aún de la plena conciencia de la nulidad del dolor, de la distancia del sabio ante su propio dolor. La manifestación artística plena de ese tema es sin duda el *Coro di morti* al inicio del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, cuyas raíces lucrecianas han sido puestas de relieve por la crítica³⁴⁸.

La expresión *mors immortalis*, construcción también oximórica, ilustra ese universo donde para las criaturas solo la muerte es perenne e inmortal.

El punto de vista cósmico, que ha abandonado los presupuestos ideológicos longinianos³⁴⁹, para abrazar este fundamental descubrimiento, el

³⁴⁷ Recordamos el pasaje: «io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla» (Leopardi 1999a: 120).

³⁴⁸ Lonardi (1974) y Mazzocchi (1987), entre otros.

³⁴⁹ Se leía por ejemplo en *Zibaldone* [44] aún en clave longiniana: «[...] è cosa evidente che in tutto il nostro globo, la cosa più nobile e che è padrona del resto, anzi quello a cui servizio pare a mille segni incontrastabili che sia fatto non dico il mondo ma certo la terra è l'uomo. E quindi è contro le leggi costanti che possiamo notare osservate dalla natura che l'essere principale non possa godere la perfez. del suo essere ch'è la felicità, senza la quale è grave l'istesso essere cioè esistere [...]» (Leopardi 1999a: 72-73).

del «solido nulla», se va a servir de la paradoja para comprender en un único sistema, elementos contradictorios que conviven en él. La *teoria del piacere*, en su enorme complejidad, tan estudiada en sus más sutiles recovecos³⁵⁰, introduce los conceptos de *illusione*, *noia*, *desiderio*, *felicità*, en el escenario del «solido nulla» y «vôto universale», expresándose a veces con la rapidez de una sentencia epigramática, otras con largos pensamientos morales. Del primer tipo son pensamientos como los siguientes, donde la lógica es paradójica: «Il più solido piacer di questa vita è il piacer vano delle illusioni» *Zibaldone* [51] (Leopardi 1999a: 83). «Oh infinita vanità del vero!» *Zibaldone* [69] (Leopardi 1999a: 107). «Anche il dolore che nasce dalla noia e dal sentimento della vanità delle cose è più tollerabile assai che la stessa noia» *Zibaldone* [72] (Leopardi 1999a: 110). «Un fanciullo vede tutto in un nulla, l'uomo maturo il nulla in tutto» *Zibaldone* [527] (Leopardi 1999a:442).

Del agujero oscuro al que Leopardi llega de la mano de la razón, que le revela el vacío, del «sentimento profondo della nullità delle cose», *Zibaldone* [136] (Leopardi 1999a:167), no sale Leopardi sino ampliando esa razón de la mano de la naturaleza, al mismo tiempo que acepta la «poesia malinconica e sentimentale come un respiro dell'anima» (Leopardi 1999a: 167).

En *Zibaldone* [138] narra la llegada de una respuesta de Giordani en la que este se pliega al fin al descorazonamiento de su amigo: «[...] mi diceva di concepir troppo bene la mie sventure, (Piacenza 18. Giugno) che se Dio mi mandava la morte l'accettassi come un bene e che egli l'augurava pronta a se ed a me per l'amore che mi portava» (Leopardi 1999a:169). El auto-análisis de Leopardi, como es común en su filosofía, es la base desde la que se eleva a sus más grandes descubrimientos; la carta de Giordani le sirve de revulsivo:

La necessità e il vantaggio della morte ch'era reale faceva in me l'effetto di un'illusione, a cui l'immaginaz. si affeziona e il vantaggio e le speranza della vita ch'erano illusorie, stavano nel fondo del cuor mio come una realtà. Quella lettera di un tale amico mise queste cose viceversa. Insomma questa vita è una carnificina senza l'immaginazione, e la sventura più strema diventa anche peggiore e somiglia a un vero inferno quando sei spogliato di quell'*ombra d'illusione*, che la *natura* ci suol sempre lasciare[...]

³⁵⁰ Esencial, a nuestro perecer, es el clásico libro de Tilgher (1940).

Así a toda persona afligida «[...] nel fondo ultimo del suo cuore le resta una *goccia d'illusione*. I più disperati credi certo che la conservano per beneficio costante della *natura*» (Leopardi 1999a:170). La angustia metafísica, la enfermedad del vacío y de la nada, que se apodera de Leopardi en 1819, y que él identifica también con un estadio del pensamiento humano³⁵¹, se salda con la recuperación de un sentido nuevo sobre y para la idea de naturaleza. La pura razón es pura locura, y no puede permanecer en el centro de atención del alma mucho tiempo: viene en su ayuda una «ombra d'illusione» que la «natura» le deja; o queda en ella «una goccia d'illusione» que se conserva «per beneficio costante della natura». El sentido profundo de ese uso de «natura» reaparecerá en el *Dialogo di Plotino e di Porfirio* y en el *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, y representa la supervivencia de una idea de naturaleza en el sentido positivo de la primera poética leopardiana, (representada por el *Discorso*), pero transformada e interiorizada. Como expone Arqués en su artículo (1999a:57-74), la *natura* es también el lucreciano *senso dell'animo*, que más allá de los excesos de la razón, une a los hombres con los hombres, e impide a Porfirio llevar a cabo el suicidio.

En cuanto a Tasso, lector y recreador de Lucrecio en *Il mondo creato*, constituirá un modelo, casi un alter-ego de Leopardi. En la *Operetta*, encerrado en su torre comprende la solidez de la *noia* y de la ilusión con que se teje la tela de nuestra vida, pero ya en este pensamiento de 1819 (Zibaldone [140-141]), el término *natura* toma este nuevo y concreto sentido, que lo caracteriza tras el descubrimiento metafísico y sentimental de la nada:

Il dolore e la disperazione che nasce dalle grandi passioni e illusioni o da qualunque sventura della vita, non è paragonabile all'affogamento che nasce

³⁵¹ El descubrimiento de la nada coincide para Leopardi con un momento histórico determinado, en lo que se refiere a la cultura occidental, y ese momento es, como no podía ser de otro modo, la época de Lucrecio. Véase Zibaldone [232]: “l'origine del sentimento profondo dell'infelicità, ossia lo sviluppo di quella che chiamiamo sensibilità, ordinariamente procede dalla mancanza o perdita delle grandi e vive illusioni; e infatti l'espressione di questo sentimento, compare nel Lazio col mezzo di Virgilio, appunto nel tempo che la grandi e vive illusioni erano svanite pel privato romano che n'era vissuto sí lungo tempo, e la vita e le cose pubbliche aveano preso l'andamento dell'ordine e della monotonia” (Leopardi 1999a: 251).

dalla certezza e dal sentimento vivo della nullità di tutte le cose, e della impossibilità di esser felice a questo mondo, e dall'immensità del vuoto che si sente nell'anima. La sventure o d'immaginaz. o reali, potranno anche indurre il desiderio della morte, o anche far morire, ma quel dolore ha più della vita, anzi, massimam. se proviene da immaginaz. e passione, è pieno di vita, e quest'altro dolore ch' io dico è tutto morte; e quella medesima morte prodotta *immediatamente* dalle sventure è cosa più viva, laddove quest'altra è più sepolcrale, senz'azione, senza movimento, senza calore, e quasi senza dolore, ma piuttosto con un oppressione smisurata e un accoramento simile a quello che deriva dalla paura degli spettri nella fanciullezza, o dal pensiero dell'inferno. Questa condizione dell'anima è l'effetto di somme sventure reali e di una grand'anima piena una volta d'immaginaz. e poi spogliatane affatto, e anche di una vita così evidentemente nulla e monotona, che renda sensibile e palpabile la vanità delle cose, perchè senza ciò la gran varietà delle illusioni che la *misericordiosa natura* ci mette dinnanzi tuttogiorno, impedisce questa fatale e sensibile evidenza. E perciò non ostante che questa condizione dell'anima sia ragionevoliss. anzi la sola ragionevole, con tutto ciò essendo contrarissima anzi la più direttamente *contraria alla natura*, non si sa se non di pochi che l'abbiano provata, come del Tasso (Leopardi 1999a: 170-171) (La cursiva es nuestra).

Por un lado, se hace aquí presente la «certezza» y «sentimento vivo della nullità di tutte le cose», la «impossibilità di esser felice a questo mondo» y la «'immensità del vuoto che si sente nell'anima», es decir, el moderno sentimiento metafísico de la nada en su estado puro. Por otro, «il dolore e la disperazione che nasce dalle grandi passioni e illusioni o da qualunque sventura della vita». La primera serie enumerada es experimentada antes que nada en el cuerpo, como asfixia, como «affogamento», es un dolor «sepolcrale, senz'azione, senza movimento, senza calore, e quasi senza dolore», «tutto morte». Una «oppressione smisurata», un «accoramento» que Leopardi, recobrando una analogía ya vista, asimila con el terror infantil a los espectros y al infierno, un motivo lucreciano, ya citado en el *Saggio*³⁵²: «simile a quello che

³⁵² He aquí el texto de Lucrecio citado por Leopardi: "Nam veluti pueri trepidant, atque omnia caecis/ in tenebris metuunt; sic nos il luce timemus / Interdum, nihilo quae sunt metuenda magis quam / Quae pueri in tenebris pavitant, finguntque futura " (Leopardi 2000:726), que nuestra edición traduce así: "simili ai bambini che tremano e si impauriscono di tutto nelle

deriva alla paura degli spettri nella fanciullezza, o dal pensiero dell'inferno». Sin embargo, el dolor no metafísico sino real, «ha più della vita», incluso llevando a o provocando la muerte, se trata de una muerte viva preferible a la vida-muerte, sepulcral de la nada, y de hecho «quella medesima morte prodotta immediatamente dalle sventure è cosa più viva». La dialéctica trágica de este pensamiento se encuentra sintéticamente expresada en el Frammento del suicidio, en el que la cuestión se plantea a través de la contraposición antiguos-modernos: «allora si viveva anche morendo, e ora si muore vivendo» (Leopardi 2000: 277).

Se hace aquí presente una concepción que enfrenta dos experiencias del dolor en la condición humana: por un lado el dolor y la desesperación procedente de las pasiones y desventuras de la vida, y por otro la conciencia que procede de la certeza y del sentimiento de la nada. La primera, identificada con el mundo antiguo, aunque lleve a la muerte o al suicidio, está llena de vida; la segunda, propia de la modernidad, considerando la infelicidad como axioma metafísico, no como hecho individual, es toda muerte: sepulcral, sin acción, sin movimiento, sin calor y casi sin sensibilidad. La primera es la concepción trágica de la vida, para la que la vida es vida y se vive plenamente, y la muerte es muerte, y cuando llega esta última se vive también plenamente; la segunda es la muerte en vida que produce la hipertrofia de la razón, que fusiona y contamina la vida de muerte y lleva a un estado físicamente descrito como «oppressione smisurata» y «accoramento», y espiritualmente denominado «sentimento della nullità delle cose». Esta condición del alma es también llamada por Leopardi, como es sabido, *noia*, y en estado puro, se considerará el más sublime, espiritual y elevado de los sentimientos (véanse los *Pensieri*)³⁵³. Es un sentimiento que no lo experimenta cualquiera: se trata de una «condizione dell'anima» que para alcanzar ese estadio debe haber sufrido «somme sventure reali»; debe, además, ser «una grand'anima», donde el rasgo grande no puede sino ser leído en clave sublime-longiniana, grande de pensamientos y de sentimientos (aspectos naturales del genio), una gran alma

tenebre cieche, noi in piena luce, spesso temiamo pericoli tanto poco terribili quanto quelli che l'immaginazione teme e crede di vedere avvicinarsi" (Lucrezio 1986: 161).

³⁵³ Véase el pensamiento LXVIII: "la noia è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani" (Leopardi 2000:321).

que ha poseído y perdido una gran imaginación («piena una volta d'immaginaz. e poi spogliatane affatto»), para caer en una vida «nulla e monotona»: ese proceso, vivido por Leopardi, lleva a la percepción y a la experiencia, que hace «sensibile e palpabile la vanità delle cose». Así, el genio pasa de la plenitud de la imaginación viva a la sepulcral visión de la nada. Es una percepción de la realidad que invade todas las facultades, y que solo el hombre genial puede experimentar porque, sin todos los requisitos anteriormente citados (sin poseer un alma grande, sufrir desventuras reales, verse privado de la imaginación, vivir una vida nula y monótona), requisitos que Tasso y Leopardi comparten, «la gran varietà delle illusioni che la *misericordiosa natura* ci mette dinanzi tuttoggiorno, impedisce questa fatale e sensibile evidenza». Es decir, la «misericordiosa natura» no tiene la intención de desvelar la «sensibile y fatal» evidencia de la nada de las cosas en su insoportable desnudez, que nos devuelve a la naturaleza en un paradójico contragolpe. Esta condición del alma, siendo rara en el hombre, es «ragionevolissanzi la sola ragionevole» y a la vez es «contrarissima anzi la più direttamente *contraria alla natura*».

12. Primera y segunda naturaleza: hombre primitivo, civilización, técnica, progreso, deseo y melancolía

¿A qué responde que lo más racional sea también lo más anti-natural? ¿Qué razón es esta que coloca al hombre directamente fuera de su propia naturaleza? De esta enfermedad de la melancolía Lucrecio es casi un icono, primero por su terror ante la nada, que su sistema supuestamente salva, después por sus descripciones del deseo insaciable, del proceso melancólico y de la idea del suicidio. Un deseo que, tal como lo describe Lucrecio en su poema, permanece constantemente insatisfecho en el logro de siempre nuevos objetos: «L'oggetto che abbiamo sotto mano, finché non ne conosciamo di più belli, ci piace più di ogni altro, e il suo regno sembra solido; poi il più sovente una nuova e migliore scoperta detronizza le vecchie e muta i nostri sentimenti nei loro riguardi» (L. V, vv. 1412-1415) (Lucrezio 1986:420)³⁵⁴.

En la base del progreso técnico y de la civilización en general, como ya vimos, Lucrecio pone la insatisfacción estructural y esencial del ser humano que le lleva, una vez solventadas las necesidades básicas, a intentar llenar el vacío de su vida a través de siempre nuevos hallazgos que la hagan más suave y cómoda. Lucrecio describe el humor melancólico en el Libro III: frente al deseo de conocimiento aristotélico, que tiende naturalmente al bien, el melancólico deseo lucreciano es así descrito: «Solo perché l'oggetto dei nostri desideri resta lontano, ci sembra superiore a tutto il resto; per noi desideriamo dell'altro, e la stessa sete di vita ci tiene sempre col fiato sospeso» (L. III, vv. 1082-1084) (Lucrezio 1986:228)³⁵⁵.

Vinculado al tema del humor melancólico, que Lucrecio describe desde el interior de sus vivencias y que tradicionalmente ha pasado a representar, está el tema, esencial para Leopardi, del suicidio:

Spesso il timore della morte penetra gli umani di un tale odio per la vita e per la vista della luce che si danno volontariamente la morte nell'eccesso della

³⁵⁴ «Nam quod adest praesto, nisi quid cognovimus ante/ suavius, in primis placet et pollere videtur,/ posteriorque fere melior res illa reperta/ perdit et immutat sensus ad pristina quaeque».

³⁵⁵ «sed dum abest quod avemus, id exsuperare videtur/ cetera; post aliud, cum contigit illud, avemus/ et sitis aequa tenet vitai semper hiantis»

disperazione, dimenticando che la fonte delle loro pene è quello stesso timore che perseguita la virtù, rompe i legami dell'amicizia, distrugge ogni pietà con i suoi consigli(L. III, vv. 79-84) (Lucrezio 1986:161)³⁵⁶.

El desarrollo desproporcionado del deseo, que excede los límites de la naturaleza y desarrolla las facultades humanas, es causa del progreso técnico, pero también del paso de la primera a la segunda naturaleza que es la razón.

El humor melancólico está directamente relacionado con este deseo insaciable y con el desarrollo de la civilización que lejos de endurecer a la especie la debilita. Esta relación de la espiritualización y el progreso con el debilitamiento y la corrupción de la primera naturaleza será asimilada por Rousseau, pero su raíz primera está desarrollada ya en Lucrecio. Veamos este ejemplo, en el que Lucrecio compara la condición natural (simbolizada aquí por las pieles de los animales) con el deterioro que constituye el progreso civil (representado por la avidez de la púrpura y el oro):

Un tempo c'erano le pelli delle bestie, oggi ci sono la porpora e l'oro il cui possesso tormenta di desiderio la vita umana e la esaurisce nella lotta. Secondo me, l'errore più grave ricadrebbe su di noi. Nudi com'erano senza pelli di animali, il freddo torturava quei figli della terra; ma noi non soffriamo di non avere abiti di porpora e d'oro tutti impreziositi da ampi ricami, purché ci resti almeno una stoffa plebea per difenderci dal freddo. Così, il genere umano lavora senza profitto, in pura perdita, sempre, e si consuma in vane preoccupazioni: non conosce —é evidente— il limite del possesso e sin dove può estendersi il vero piacere. Quest'ignoranza a poco a poco ci ha trascinati nella tempesta e ha scatenato le burrasche e le rovine della guerra (L. V, vv. 1423-1435) (Lucrezio 1986:422)³⁵⁷.

³⁵⁶ "et saepe usque adeo, mortis formidine, vitae / percipit humanos odium lucisque videndae, / ut sibi consciscant maerenti pectore letum / obliti fontem curarum hunc esse timorem, / hunc vexare pudorem, hunc vincula amicitiai / rumpere et in summa pietatem evertere suadet".

³⁵⁷ "tunc igitur pelles, nunc aurum et purpura curis/ exercent hominum vitam belloque fatigant;/ quo magis in nobis, ut opinor, culpa resedit./ frigus enim nudos sine pellibus excruciat/ terrigenas; at nos nil laedit veste carere/ purpurea atque auro signisque ingentibus apta,/ dum plebeia tamen sit quae defendere possit./ ergo hominum genus incassum frustra laborat/ semper et in curis consumit inanibus aevum,/ nimirum quia non cognovit quae sit habendi/ finis

El error de los seres humanos reside en no conocer el límite de la posesión y del placer: el deseo nunca se sacia, volviéndose melancólico y constitutivamente frustrante; el resultado es la guerra y la infelicidad. La idea de que el desarrollo de las facultades espirituales, —y en consecuencia del deseo en sentido melancólico—, debilita al ser humano es muy pronto aceptada por Leopardi, en *Zibaldone* [76]:

L'incivilimento ha posto in uso le fatiche fine ec., che consumano e logorano ed estinguono le facoltà umane, come la memoria, la vista, le forze in genere ec. Le quali non erano richieste dalla natura, e tolte quelle che le conservano e le accrescono, come quelle dell'agricoltore del cacciatore ec. E della vita primitiva, le quali erano volute dalla natura, e rese necessarie alla detta vita.

Un corollario del pensiero posto qui sopra possono essere delle osservaz. sulla vita degli anacoreti senza disturbi colla speranza quieta e non impaziente del Paradiso (Leopardi 1999a: 113).

Recordemos que Lucrecio, contrariando a toda la tradición platónica, pero en otro sentido ya propia de los trágicos, hablaba de una humanidad primera³⁵⁸, que no debía confundirse con la edad de oro³⁵⁹, una humanidad

et omnino quoad crescat vera voluptas./ idque minatatim vitam povexit in altum/ et belli magnos commovit funditus aestus”.

³⁵⁸ «Et genus humanum multo fuit illud in arvis/ durius, ut decuit, tellus quod dura creasset,/ et maioribus et solidis magis ossibus intus/ fundatum, validis aptum per viscera nervis,/ nec facile ex aestu nec frigore quod caperetur/ nec novitate cibi nec labi corporis ulla» (L. V, vv. 925-930) (Lucrezio 1986:388), «Viveva allora nelle campagne una razza d'uomini molto più dura, come dovevano esserlo creature uscite dalla dura terra; razza di cui ossa più grandi e solide formavano l'impalcatura interna, le cui carni erano connesse da tendini potenti, e che non temeva né il freddo, né il caldo, né il cambiamento di cibo, né l'attacco della malattia».

³⁵⁹ Así ironizaba Lucrecio acerca de la edad de oro: «aurea tum dicat per terras flumina vulgu / fluxisse et gemmis florere arbusta suesse / aut hominem tanto membrorum esse impete natum, / trans maria alta pedumnisus ut ponere posset / et manibus totum circum se vertere caelum.» (Lucrecio, L. V, vv. 911-915) (Lucrecio 1986: 386-387), «a quell'epoca —si potrà dire— fiumi d'oro scorrevano per tutta la terra; invece di fiori, gli alberi si coprivano di pietre preziose; oppure, nacque un uomo di statura così prodigiosa, dalle membre così gigantesche, che con un solo passo poteva superare i mari profondi, e con le sue mani far girare intorno a sé il cielo intero».

más cercana a la animalidad en cuanto que dotada de una fortaleza mayor y de una agudeza menor. El progreso, paradójicamente, debilita a los seres humanos; ejemplo privilegiado es el fuego que destruye la resistencia que los hombres poseían ante el clima.

El hombre no es originariamente débil, es el proceso de espiritualización el que le hace capaz de desear más allá de sus naturales cauces y por tanto el que le hace más apto para la infelicidad.

Idéntico pensamiento encontramos en Leopardi: «le fatiche fine», las operaciones estrictamente humanas, «consumano e logorano ed estinguono le facoltà umane». Hay facultades esenciales, habilidades que no eran queridas por la naturaleza: «non erano richieste dalla natura», y que terminan por deteriorar, corromper la condición natural. Leopardi anota entre ellas la memoria, la vista, las fuerzas en general, la hipertrofia de la razón y de la técnica que modifican el equilibrio natural y modificándolo, lo destruyen. Para ver más finamente, para recordar más, para ser más poderoso, el hombre se sirve de la técnica y esta, convertida en lente, en escritura, en arado, termina por debilitar la vista, la memoria, la fuerza física del hombre. La alusión a un mundo primitivo humano más cercano a la naturaleza como «primera naturaleza» —que Rousseau va a desarrollar— respecto de una «segunda naturaleza» que es la técnica, es, como vemos, lucreciana. Anterior a este pensamiento, en *Zibaldone* [68-69] encontramos un topos del pensamiento trágico del que ya hemos hablado, recurrente en el poema, y al que Leopardi da un sentido ligado a la idea lucreciana de una primera y de una segunda naturaleza:

Il nascere stesso dell'uomo cioè il cominciamento della sua vita, è un pericolo della vita, come apparisce dal gran numero di coloro per cui la nascita è cagione di morte, non reggendo al travaglio ed ai disagi che il bambino prova nel nascere. E nota ch'io credo che esaminando si troverà che fra le bestie un molto minor numero proporzionatamente perisce in questo pericolo, colpa probabilmente della natura umana guasta e indebolita dall'incivilimento (Leopardi 1999a: 106).

El hecho fundamental es que ante el topos trágico del «nacimiento-peligro de muerte», que Leopardi llevará a su poema *Canto notturno di un*

pastore errante dell'Asia (vv. 29-30), la explicación es lucreciano-rousseauiana, pues la causa de ese contrasentido que parece propio del género humano, debe buscarse en «la natura umana guasta e indebolita dall'incivilimento»³⁶⁰. Hoy sabemos que el parto humano entraña unas dificultades especiales debido a la postura erecta y al tamaño del cerebro, ambos aspectos ligados a la especificidad estructural de la evolución de nuestra especie, una evolución directamente relacionada con nuestra «evolución cultural». Es cierto, intuitivamente, que la dificultad para dar a luz parece inversamente proporcional a la «primitividad» de un grupo humano. Pero la idea de que la civilización y el proceso de civilización es causa de la decadencia de la «primera naturaleza», Leopardi se la debe a Lucrecio, como ya había resaltado Pacella —según indica Damiani en su comentario (Leopardi 1999c: 3260) que habla de un eco lucreciano, en concreto Lucrecio, L. V, vv. 222-227. Cicerón en este sentido, no podía pensar en contra de sus convicciones religiosas y espiritualistas de origen estoico. Para él la técnica, más allá de su polémica contra el lujo y a favor de la sencillez de los primeros tiempos (siguiendo a Catón), no tiene en absoluto un sentido negativo. Usa la expresión «segunda naturaleza» en un sentido positivo y en el *De natura deorum*, afirma que los hombres, colocados en el centro del universo, rodeados por una naturaleza creada con el fin de satisfacer sus necesidades, son capaces de mejorar y elevar al plano ideal esa naturaleza primera, para transformarla en una «segunda naturaleza»: «nostris denique manibus in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur», «con le nostre mani nella natura, cerchiamo quasi di fare una seconda natura» (Perelli 1973:248). La idea negativa del progreso humano, su crítica y sus varias ramificaciones temáticas: el suicidio, la melancolía, la hipertrofia de la vida interior en detrimento de la exterior, la pérdida del vigor físico inversamente proporcional a la capacidad para la infelicidad, la dialéctica vida-existencia, encuentra su raíz en este libro V de Lucrecio cuando, al considerar la historia humana surge un nuevo rasgo

³⁶⁰ Últimamente Marco Balzano (2008), en su estudio sobre la consideración leopardiana de las civilizaciones precolombinas, ha recorrido el proceso por el que la figura rousseauiana del primitivo, queda reducida en el pensamiento leopardiano a mito atemporal del que es imposible hallar manifestación histórica, así como tampoco es posible hallar vestigio en el presente de una «primera naturaleza» humana.

inherente al noema *naturaleza*, al contraponer la «primera naturaleza» a una «segunda naturaleza», que es la razón. Se trata de una inversión ideológica fundamental que reside en el hecho de negar la debilidad originaria del hombre, atribuyendo su causa, paradójicamente, a los descubrimientos técnicos que poco a poco van mermando su vigor y convirtiéndolo en un ser espiritual. La técnica, en lugar de contrarrestar la inferioridad física originaria, produce esa debilidad. O mejor, al mismo tiempo que parece resolver esa debilidad originaria, en realidad la acentúa. En relación con la historia humana, la *naturaleza* supone para Leopardi la raíz última que el hombre no debe ni puede abandonar, y a la que debe siempre regresar en contraposición a su decadencia y degeneración «racionales»; un sentido del noema *naturaleza* que no entra en contradicción con otros sentidos también relacionados con Lucrecio, y que, diferentes unos de otros, son recuperados en la madurez, son y recreados, a veces, como perfecta subversión de los motivos elaborados en la adolescencia y en ese primer sistema de la temprana juventud, que constituye el *Discorso*.

13. De Lucrecio a Leopardi: las *Operette morali*. Dos operette cósmicas: *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco* y *Cantico del gallo silvestre*

Lucrecio desacraliza a la naturaleza combatiendo su aspecto mítico y religioso y su carácter de instrumento de sometimiento. Se sirve gozosamente de ella en múltiples momentos del poema, como en la famosa invocación a Venus³⁶¹, en su comienzo (L. I, vv. 1.49) (Lucrecio 1986: 2-5) o en la descripción de las estaciones (L. V, vv. 737-422) (Lucrecio 1986: 372-3) que tan honda huella dejarán, por ejemplo, en la pintura de Botticelli o en la poesía de Poliziano o, como se ha dicho, en *Alla primavera* y en el *Passero solitario*. Pero además, Lucrecio, a partir de esa contemplación desacralizadora, crea su propio mito, rodeándolo de un halo sublime en la figura de Epicuro, casi divinizado, y en la verdad de su ciencia. No por nada, Lactancio en su utilización antipagana del poema, plagiará y copiará, para presentar a Cristo salvador el modo con que Lucrecio lo hacía respecto de Epicuro.

No es raro, entonces, que Leopardi lector, previa petición expresa, de los libros del *Index*, y por tanto probablemente del *De rerum natura*, cuando tenía quince años, a partir de 1813, —la traducción de Marchetti (1797) estaba situada entre los ‘prohibidos’ de la biblioteca paterna³⁶²—, pero ya antes lector de las *Divina institutiones* de Lactancio, y conocedor de la edición de la *Collectio Pisauensis* de clásicos que contaba con el original latino del poema, hiciese revivir motivos lucrecianos en su madurez, después de la amplia parábola intelectual que le llevó del catolicismo ilustrado y arcádico a la crisis de 1819, de la que hemos intentado poner de relieve el substrato ideológico lucreciano. Superada esa crisis, comprendida la esencial y constitutivamente paradójica condición del ser humano, puede Leopardi adoptar el punto de vista

³⁶¹ Sergio Sconocchia ha estudiado las recurrencias temático-formales en *Alla Primavera* y *Il passero solitario*, a partir del llamado *Inno a Venus*, en el ya citado artículo (Sconocchia 1990), y últimamente ha recordado que Ungaretti, traduciendo los primeros 16 versos del *De rerum natura*, afirma, en una nota a la segunda edición de esta traducción afirmaba que “a scuola spiegavo la canzone *Alla primavera* di Giacomo Leopardi che fù mossa com’è noto dall’Inno a Venere lucreziano” (Sconocchia 2005: 55).

³⁶² Sobre el encuentro de Leopardi con el poema, recordamos los trabajos ya citados de Saccenti (1980) Timpanaro (1988), Sconocchia (1988) (1994) y Andreoni Fontecedro (1993).

cósmico que le caracteriza sobre la naturaleza: un punto de vista que es, en cierto sentido, longiniano, porque solo el genio posee imaginación y sentimiento, posee una «naturaleza», que le ayude a penetrar a la misma naturaleza; y que en otro aspecto, es lucreciano, porque se trata de una mirada desde la nada sobre el infinito-nada de la naturaleza, en una contemplación en la que el objeto contemplado no pierde su aspecto numinoso.

La intempestiva prosa desacralizadora de las *Operette* vuelve a inspirarse en el furor poético y filosófico lucreciano. Sobre todo porque las *Operette morali* son escenificación poética de los logros filosóficos del *Zibaldone*, auténticos mitos filosóficos cuyo resultado principal es la efectiva demostración poética no ya solo de la potencia desmitificadora de la razón sobre la naturaleza en su aspecto mítico, según el ejemplo de Lucrecio, sino además de la potencia autodesmitificadora de la misma razón que al final reconoce su propia incapacidad para erigirse como construcción sólida para la vida práctica y su carácter esencialmente negativo.

Como es sabido, las *Operette morali* cuentan entre sus temas, siguiendo a su principal modelo, Luciano de Samosata, con elementos de la mitología olímpica desacralizada, según el modelo de la sátira: Zeus —en la *Operetta* proemio—; Prometeo —que participa con el modelo del primer hombre, hecho de barro, en un concurso olímpico y es vencido por otras invenciones divinas—; Hércules y Atlante. Otras figuras pertenecen a una mitología menor, como el *Folletto* y el *Gnomo*, o a la mitología medieval como *Farfarello* y *Malambruno*. Pero abundan también las figuras alegóricas que entablan un diálogo (natura y anima, moda y muerte, tierra y luna, físico y metafísico) así como los «mitos» de las letras (Tasso, Parini) y personajes históricos elevados a mito (Federico Ruisch, Filippo Ottonieri, Cristoforo Colombo, Pietro Gutierrez). Pero quizá el grupo más copioso sea el de los filósofos y científicos (Copérnico, Amelio, Timandro y Eleandro, Plotino y Porfirio, Tristano). Entre los filósofos protagonistas, nos interesa Estratón que da lugar a una *Operetta* especialmente adecuada para estudiar la reverberación de Lucrecio en Leopardi en relación con la concepción e idea cósmica de la naturaleza.

Estratón era exponente del peripato y representa la fusión de la cosmología aristotélica, modificada por Teofastro y fusionada con el atomismo, teoría con la que el propio Leopardi se identificaba. La *Operetta* del *Cantico del*

gallo silvestre, por otra parte, merece también nuestra especial atención, pues en ella desarrolla Leopardi la contrapartida cristiana (en el sentido más amplio de la palabra) de lo expuesto en el *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, dándonos un cuadro completo de la reconsideración leopardiana de algunos motivos lucrecianos sobre la idea de naturaleza.

El *Cantico del gallo silvestre* presenta una figura mítica de origen judío y oriental, única en el libro. Esta variedad de temas muestra el intento de las *Operette morali*: la consciencia que tiene la razón, para alcanzar su maduración, de contralimitarse con su reverso, el mito, en el mismo sentido en que a menudo lo hace, por ejemplo, Platón, con el fin de lograr una visión de la naturaleza que aspire a la totalidad.

Leopardi, sin traicionar las exigencias de la razón, va mucho más allá de la desmitificación de la naturaleza y de su desacralización —en realidad todas las ideas racionalistas que destruyen las falsas creencias fueron ya esgrimidas en la antigüedad— para proseguir su camino hacia la desmitificación no ya de la naturaleza, sino de la propia desmitificación como proceso, al descubrir en la razón un valor puramente destructivo, negativo, incapaz de ocupar el lugar del mito sin transformarse ella misma en mito. El reconocimiento de la insostituibilidad del mito en la comprensión de la naturaleza y, por tanto, en la comprensión del hombre es el máximo logro de la razón:

L'apice del sapere umano e della filosofia consiste a conoscere la di lei propria inutilità se l'uomo fosse ancora quel che era da principio, consiste a correggere i danni che essa medesima ha fatti, a rimetter l'uomo in quella condizione in cui sarebbe sempre stato, s'ella non fosse mai nata. E perciò solo é utile la sommità della filosofia, perché ci libera e disinganna dalla filosofia (Leopardi 1997:300).

La «ultrafilosofía» leopardiana, como él mismo la denomina en *Zibaldone* [115] debería devolvernos a la naturaleza, al menos en parte, contrarrestando los excesos de una razón monolítica: «[...] la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci

ravvicini alla natura.» (Leopardi 1999a: 150)³⁶³. *Natura*, en este texto, que es de carácter político, es entendida —como podemos ver en el texto completo en nota— una vez más, en clave longiniana: «le virtù, le illusioni, l'entusiasmo, in somma la natura». Pero la idea de que la razón, el excesivo desarrollo de la técnica, la priorización del cálculo racional, es barbarie y degeneración, temas estudiados en los capítulos II. 1 y III.1 de este trabajo, no es exclusiva de la tradición que se adscribe al Pseudo-Longino. Los conceptos de «naturaleza primera» frente a «naturaleza segunda» (entendida como razón) tienen origen, como hemos mostrado, en el *De rerum natura*, confluyendo ambos en Rousseau, y después en Leopardi. La idea de naturaleza de la que el *Discorso* es la máxima expresión, vinculada al Pseudo-Longino, está contenida en el universo lucreciano como «uno» de los sentidos que contiene la *physis*, la naturaleza entendida filosóficamente como totalidad de la realidad. La «ultrafilosofía» de Leopardi consistiría justamente en la reapropiación post-ilustrada de la naturaleza en su aspecto mítico, no en defensa de su verdad sagrada, que la razón niega, sino en el reconocimiento de su necesidad y esencialidad, como sustrato imaginativo irrenunciable de la vida humana.

En este programa, —que se concretará en las *Operette morali*— es fundamental la forma del diálogo, que a menudo sirve como instrumento ideal para mostrar la impotencia de la razón monolítica y su apertura a una filosofía de la naturaleza que dé espacio y voz, conteniéndola, a la contradicción.

363 Este es el contexto (político) del pensamiento: “E lo stesso si può dir della Francia passata di salto da una libertà furiosa al dispotismo di Buonaparte. La civiltà delle nazioni consiste in un temperamento della natura colla ragione, dove quella cioè la natura abbia la maggior parte. Consideriamo tutte le nazioni antiche, la persiana a tempo di Ciro, la greca, la romana. I romani non furono mai così filosofi come quando inclinarono alla barbarie, cioè a tempo della tirannia. E parimente negli anni che la precedettero, i romani aveano fatti infiniti progressi nella filosofia e nella cognizione delle cose, ch'era nuova per loro. Dal che si deduce un altro corollario, che la salvaguardia della libertà delle nazioni non è la filosofia nè la ragione, come ora si pretende che queste debbano rigenerare le cose pubbliche, ma le virtù, le illusioni, l'entusiasmo, in somma la natura, dalla quale siamo lontanissimi. E un popolo di filosofi sarebbe il più piccolo e codardo del mondo. Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovreb'essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo. (7. Giugno 1820) (Leopardi 1999a:115).

Nosotros creemos que en Leopardi se puede hablar de una filosofía de la naturaleza en el sentido de un pensamiento tanto alejado del Idealismo alemán como del racionalismo ilustrado, que no elude la contradicción viva y dinámica del intelecto racional nihilizante y su contragolpe afectivo, que se manifiesta en la doble consistencia de lo humano como existencia («solido nulla») y como vida. La contradicción viva inherente a la naturaleza es el aspecto lucreciano que queremos estudiar a través de estas dos *Operette*. Si bien el diálogo predomina en el libro no es el caso de los textos que hemos elegido que, como veremos, presentan otra modalidad textual, la de la fórmula del manuscrito encontrado.

El *Frammento* y el *Cantico* forman pareja pues representan dos modos de la visión cósmica de la naturaleza: el modo filosófico, lógico y cosmológico que representa la teoría atomista de raíz griega, frente al modo mítico, poético que representa la figura del gallo, de origen judío y oriental. La filosofía alcanza el punto de vista cósmico de la *physis*, de la naturaleza como eterno emerger que se genera a si misma en un circuito de producción y destrucción indiferente a sus criaturas. El punto de vista del *Cantico*, sin embargo, es poético no porque difiera esencialmente del *Frammento* como planteamiento teórico (aunque introduce como veremos una solución contraria a la filosófica), sino porque la óptica que expresa es distinta: la de las criaturas, los accidentes o modos del sistema; en definitiva representa la perspectiva de los seres individuales, vivos y sufrientes: la perspectiva de la vida que paradójicamente solo puede darse gracias a su contrario, la existencia. Las dos ópticas hallan su lugar en el pensamiento leopardiano, como testimoniando su derecho a exponer sus razones a igual título, aunque en el plano racional Leopardi se declara, como veremos, estratonista. Se trata más bien del lugar que ambas dimensiones, la mítico-narrativa y la lógico-filosófica, ocupan en la mente de Leopardi como en su día en la de Lucrecio, dependiendo esto del lugar que la nada ocupa en el sistema, exorcizada por la reflexión filosófica o percibida en las cosas que son, como su condición de posibilidad e incluso, como así ocurre en el *Cantico*, sugiriendo la hipótesis de un triunfo definitivo de la nada sobre el ser³⁶⁴. Se trata, en definitiva, de la convivencia de dos puntos de vista, de dos

³⁶⁴ Ha desarrollado este aspecto del *Cantico* Sergio Givone en *Storia del nulla*, poniendo de relieve la identificación de la nada del origen y del final, que envuelve y preexiste a las cosas,

perspective che già encontramos en el poema de Lucrecio: el punto de vista objetivo del ser que es y no puede no ser (un punto de vista filosófico, alcanzado por medio de la reflexión) y el punto de vista de sus accidentes, de los seres particulares, especialmente de los seres vivos y sufrientes, sujetos al devenir y a la muerte.

El modo en que son presentadas ambas vías, ambas posibilidades de la visión cósmica de la naturaleza, a través de la fórmula del manuscrito encontrado y traducido, acompañado de un erudito preámbulo filológico, nos revela la distancia irónica de Leopardi frente al «texto documento» que se nos presenta. Pero el hecho de que ese «texto documento» sea en realidad una ficción, una creación del autor, produce el efecto contrario, haciendo que esa mirada irónica se extienda al preámbulo erudito, racionalista y distanciado, poniendo ambos niveles textuales en un mismo grado de autenticidad. Ya en el «Himno a Neptuno» de 1816, una de sus primeras publicaciones poéticas, se servía Leopardi del mismo procedimiento al presentar un poema propio como traducción de un original griego. La poesía se apropia de la visión mítica de la naturaleza, que la visión moderna le veta, mediante el trámite de la distancia

sin oponerse a ellas (de un modo nihilista) sino posibilitándolas en su frágil ser: "Il nulla della fine è il nulla dell'inizio. Che cosa se non silenzio e quiete portatori di morte abbracciano il vivente, anzi, lo suscitano dal nulla? [...] Ma che cosa se non il nulla che è all'origine salvaguarda la verità del vivente, ne conserva, e lo conserva proprio mentre lo abbandona al non essere, l' "arcano"? Infatti se un principio, una ragione fondante lo trattenesse nell'essere, già questo basterebbe a sminuirne e in fondo a tradirne l'enigma. Invece l'essere si converte in tutto e per tutto nel nulla: ma così, e solo a questo prezzo, l'inoggettivabile enigmaticità dell'essere è preservata (lo è a prezzo della conversione dell'essere nel nulla, vale a dire della sua infondatezza). Questo non è nichilismo, ma pensiero enigmatico, pensiero abissale, ontologia del nulla. Non l'Unsinn, il non senso originario, reverbera sulle cose che sono una luce fredda che le depotenzia e svuota, semmai predisponendole alla manipolazione o, secondo la più autentica lezione nichilistica che lega tecnica e poesia nel segno dell'artificiale e dell'arbitrario, ai giochi dell'immaginazione. Bensì il nulla fa sì che le cose siano quelle che sono: fragili, effimere, mortali, ma proprio perciò degne di essere amate nella loro realtà sospesa tra una doppia negazione. Realtà senza fondamento, senza principio, o senza altro principio che non sia il nulla, realtà sottratta al principio di ragione. Ma non per questo irreal e insignificante. Anzi, proprio su questo —su questo nulla— poggia l' "arcano", che per l'appunto appare "mirabile e spaventoso". Come la poesia ce lo svela. Come il nichilismo ce lo nasconde (Givone 1998:143).

irónica, donde ironía debe entenderse en un sentido más amplio que el manejado por la retórica clásica acerca del significado connotado por su figura: no ya el «contrarium» del significado primero y literal sino una idea de mayor complejidad psicológica e intelectual que reuniría a la vez rasgos semánticos opuestos como los de distanciamiento-acercamiento, asunción-rechazo, simultáneos respecto las dos ideas puestas en tensión por el *ethos* irónico³⁶⁵.

Cada uno de los niveles textuales muestra su propio carácter formal: estilo sencillo y rápido en el preámbulo, repleto de tecnicismos y construido según las exigencias del tratamiento filológico, donde precisamente el exagerado uso de estos recursos es indicio sutil de la ironía leopardiana, en contraste con el texto «documento» de la antigüedad, que aun a través de la traducción deja transpirar la fragancia, la vida originaria del supuesto original. El intento expresado por el propio Leopardi respecto a las *Operette* es el de hacer una prosa capaz de fusionar poesía y filosofía, en una superación de la brecha abierta por la modernidad:

Malgrado quanto ho detto dell'insociabilità della odierna filosofia colla poesia, gli spiriti veramente straordinari o sommi, i quali si ridono dei precetti e delle osservazioni e quasi dell'impossibile e non consultando che loro stessi, potranno vincere qualunque ostacolo ed essere sommi filosofi moderni poetando e scrivendo perfettamente. Ma questa cosa, come vicina all'impossibile non sarà che rarissima e singolare (Leopardi 1997:997-8).

En el caso del *Frammento*, el «texto documento» —aunque supuestamente traducido del griego— conserva, a través de un lenguaje que funde lucidez silogística y elegancia imaginativa, la belleza clásica del, también supuesto, original. Hay que añadir el hecho de que el comentarista del preámbulo lo considera apócrifo, es decir escrito «a la manera» y sobre los temas típicos del filósofo Estratón pero perteneciente probablemente a otro autor. Una parte del escrito, aunque prolonga la lógica de la física estratonista,

³⁶⁵ La ironía, tal y como la describe Friedrich Schlegel en el Fragmento 121 de *Athenaeum*, donde “Una idea es un concepto perfeccionado hasta la ironía, una síntesis absoluta de absolutas antítesis, el continuo cambio generado en sí mismo de dos pensamientos en conflicto” (Portales/Oneto 2005:75).

no puede, según el autor del preámbulo, haber sido escrita antes del siglo pasado, a causa de su contenido filosófico.

¿Quién puede ser el autor que prolonga el fragmento del que se habla en la *operetta*, convirtiéndolo en un *pastiche* sincrónico? El preámbulo nos indica que es un docto griego del siglo pasado. En realidad, las tesis que se exponen en el final de la primera parte, *Della origine del mondo* y en la segunda, *Della fine del mondo*, coherentes con el atomismo estratonista, no son otras que las del *Sistema de la naturaleza* de Holbach —leído por Leopardi— que a partir del mecanicismo de Newton, elabora una teoría que aúna, como vemos en el propio texto, el «amor de sí» de los moralistas franceses y las fuerzas físicas de gravitación universal y de gravedad. En la primera se representa la tesis de la unificación de todas las fuerzas en una sola a través de la siguiente analogía: los fenómenos físicos, al igual que las pasiones humanas pueden originarse a partir de una sola y única fuerza (la fuerza gravitatoria o el «amor de sí») o a partir de varias fuerzas. Pero el tono general es el del distanciamiento, la ironía y la hipótesis:

Nè anche possiamo sapere se quegli effetti che da noi si riferiscono a una stessa forza, procedano veramente da una o da piú, e se per contrario quelle forze che noi significhiamo con diversi nomi, sieno veramente diverse forze, o pure una stessa. Siccome tutto di nell'uomo con diversi vocaboli si dinota una sola passione o forza: per modo di esempio, l'ambizione, l'amor del piacere e simili, da ciascuna delle quali fonti derivano effetti talora semplicemente diversi, talora eziandio contrari a quei delle altre, sono in fatti una medesima passione, cioè, l'amor di se stesso, il quale opera in diversi casi diversamente (Leopardi 2000:167).

Finalmente esta presente la idea de la pluralidad de los mundos, que es ajena a Estratón y que deriva de la tradición atomista de Demócrito, Epicuro y Lucrecio, desarrollada por Fontanelle en su famosa obra *Entretiens sur la pluralité des mondes*, una idea que hemos visto emerger en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* y que forma parte del tejido teórico del texto:

Ma infiniti mondi nello spazio infinito dell'eternità, essendo durati piú o men tempo, finalmente sono veuti meno, perduto per li continui rivolgimenti della

materia, cagionati dalla predetta forza, quei generi e quelle specie onde essi mondi si componevano, e mancate quelle relazioni e quegli ordini che li governavano. Nè perciò la materia è venuta meno in qual si sia particella, ma solo sono mancati que' suoi tali modi di essere, succedendo immantinente a ciascuno di loro un altro mondo, di mano in mano (Leopardi 2000: 168).

El efecto final de la obra es una polifonía de niveles temporales, textuales, fusionados en una esencial continuidad que va de la sabiduría antigua a la ciencia dieciochesca, sabiduría que Leopardi comparte y que expresa, por medio de la ironía, en una forma filosófico-mítica. Leopardi es conocedor y defensor de la ciencia moderna, de sus límites, pero es también conocedor de la hondura del pensamiento científico antiguo, en comparación con el cristianismo y el del medioevo. Esa consciencia de la limitación de la ciencia, cuyos modelos explicativos son siempre susceptibles de ser sustituidos por otros, y que hemos estudiado en el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, nos parece reconocerla en el comentario irónico con que finaliza, en la segunda parte, la tortuosa explicación del anillo de Saturno: «Queste cose, o seriamente o da scherzo, sieno dette circa all'anello di Saturno» (Leopardi 2000: 170). Se trata de una explicación que permite a su vez lanzar la hipótesis de la causa posible del fin de todos los mundos, incluida la Tierra.

El comienzo de la primera parte presenta un silogismo que es demostrado a partir de la observación. Una cuestión con la que comenzaba el propio poema de Lucrecio, cuyos dos primeros libros dedicados al átomo querían, negando el devenir heracliteo, aceptar como «prima fides» la verdad de que nada se genera de la nada, siendo necesaria la existencia de las primeras semillas de la naturaleza, eterna e indestructible: los átomos. También Leopardi elabora aquí una visión cósmica de la naturaleza, pero la palabra que elige para designar el substrato, el soporte básico y originario en que se manifiestan las formas de la naturaleza y sus leyes, es «materia». Idéntico al de Lucrecio es el resultado que trata de alcanzar el silogismo leopardiano (se trata de una demostración por absurdo del principio fundamental de que nada es generado por la nada ni regresa a la nada) pero diferentes son los términos de la cuestión.

Le cose materiali, siccome elle periscono tutte ed hanno fine, così tutte ebbero incominciamento. Ma la materia stessa niuno incominciamento ebbe, cioè a dire che ella è per sua propria forza *ab eterno*. Imperocchè se dal vedere che le cose materiali crescono e diminuiscono e all'ultimo si dissolvono, conchiudesi che elle non sono per se nè *ab eterno*, ma incominciate e prodotte, per lo contrario quello che mai non cresce nè scema e mai non perisce, si dovrà giudicare che mai non cominciasse e che non provenga da causa alcuna. E certamente in niun modo si potrebbe provare che delle due argomentazioni, se questa fosse falsa, quella fosse pur vera. Ma poichè noi siamo certi quella esser vera il medesimo abbiamo a concedere anco dell'altra (Leopardi 2000: 166-167).

Las dos afirmaciones recogidas en este texto: 1. «Le cose materiali, siccome elle periscono tutte ed hanno fine, così tutte ebbero incominciamento»; 2. «Ma la materia stessa niuno incominciamento ebbe, cioè a dire che ella è per sua propria forza *ab eterno*», son lógicamente complementarias. De la primera afirmación es corolario la experiencia: «dal vedere che le cose materiali crescono e diminuiscono e all'ultimo si dissolvono», se deduce que las cosas materiales no son eternas. De la segunda afirmación más que una prueba experiencial se nos presenta una consecuencia lógica: «per lo contrario quello che mai non cresce nè scema e mai non perisce, si dovrà giudicare che mai non cominciasse e che non provenga da causa alcuna». Es la materia, como se va a decir más abajo, lo que no crece ni disminuye ni perece («perisce»), en el sentido de desaparecer, sino que permanece *ab eterno*. Construída la complementariedad lógica de las dos afirmaciones Leopardi avanza: no se puede negar una sin negar también a la otra. No se puede probar que «se questa (la segunda afirmación: que la materia es eterna) fosse falsa, quella (la primera afirmación: que las cosas materiales no son *ab eterno*) fosse pur vera».

Ahora bien, la primera es —desde el punto de vista de la experiencia y también desde el punto de vista lógico— cierta, luego la otra también ha de serlo. Las dos afirmaciones: que las cosas materiales se crean y disuelven y que la materia permanece eternamente idéntica (por lo que solo aparentemente las cosas surgen de la nada y regresan a ella, por lo que nada surge en realidad de la nada y vuelve a ella), son afirmaciones complementarias y por tanto verdaderas o falsas a un tiempo: la materia eterna y sus accidentes son

dos aspectos de un único sistema. Leopardi realiza así un paso ilícito del plano lógico al ontológico, que se apoya además en la nueva convicción científico-experimental de que «la materia ni se crea ni se destruye»:

Ora noi veggiamo che la materia non si accresce mai di una eziandio menoma quantità, niuna anco menoma parte della materia si perde, in guisa che essa materia non è sottoposta a perire. Per tanto i diversi modi di essere della materia, i quali si veggono in quelle che noi chiamiamo creature materiali, sono caduchi e passeggeri; ma niun segno di caducità nè di mortalità si scuopre nella materia universalmente, e però niun segno che ella sia cominciata, nè che ad essere le bisognasse o pur le bisogni alcuna causa o forza fuori di se (Leopardi 2000:167).

Los modos de ser de la materia son caducos, pero la materia es eterna: este es el nudo de la cuestión. Es el mismo pensamiento que expone Lucrecio, pero con otra terminología que, por la insistencia de Leopardi en el término «modo», recuerda al lenguaje de la *Ética* de Spinoza.

Después se introduce una cuestión central, la de las fuerzas o fuerza que agita a la materia: «La materia in universale, siccome in particolare le piante e le creature animate, ha in se per natura una o più forze sue proprie, che l'agitano e muovono in diversissime guise continuamente» (Leopardi 2000: 167). Aparecen aquí los dos términos *materia* y *natura*. El primero como substrato básico del contenido de lo existente, mientras que la expresión «per natura» se refiere a la ley de la manifestación de la materia, a la forma de comportamiento en sus modos particulares que son «le piante e le creature animate». Pero aún hay otro término esencial: *mundo*. El modo particular en que la materia universal se organiza en géneros y especies, constituye un mundo.

Queste forze adunque o si debba dire questa forza della materia, movendola, come abbiamo detto, ed agitandola di continuo, forma di essa innumerabili creature, cioè la modifica in variatissime guise. Le quali creature, comprendendole tutte insieme, e considerandole siccome distribuite in certi generi e certe specie, e congiunte tra se con certi tali ordini e certe tali relazioni

che provengono dalla loro natura, si chiamano mondo (Leopardi 2000: 167-168).

Ahora bien, tras la cuestión de la fuerza o fuerzas que mueven la materia, conformando un mundo particular, se esconde la polémica antiteísta. Estratón, como podía leer Leopardi en el artículo dedicado a este filósofo en el *Dictionnaire historique et critique* de Bayle, así como también en el *De natura deorum* de Cicerón, es considerado defensor de la idea de un orden de la naturaleza impersonal y capaz de autodirigirse. Los atomistas, como pudimos ver en Lucrecio, defendían justamente este punto: la idea de una naturaleza que si bien es orden, y orden necesario, no es por ello el fruto de una inteligencia divina, de una «figura» como las que conforman mitos y religiones.

Es importante, como logro de la razón, el reconocimiento de la imposibilidad para el hombre de conocer en sí, ni descubrir la naturaleza de tales fuerzas: «le quali forze noi possiamo congetturare ed anco denominare dai loro effetti, ma non conoscere in se, ne scoprire la natura loro» (Leopardi 2000:167). La ciencia construye teorías acerca del *cómo* ligadas a nuestro modo de conocer, pero el *quid* de la fuerza es incognoscible y permanece en la esfera del misterio. La ciencia tiene, y este rasgo es compartido con Lucrecio, un valor negativo de disolución de falsas creencias, más que de construcción.

Dice Leopardi en *Zibaldone* [4190]:

Nominiamo francamente tutto giorno le leggi della natura (anche per rigettare come impossibile questo o quel fatto) quasi che noi conoscessimo della natura altro che fatti, e pochi fatti. Le pretese leggi della natura non sono altro che i fatti che noi conosciamo.

Oggi, con molta ragione, i veri filosofi, all'udir fatti incredibili, sospendono il loro giudizio, senza osar di pronunziare della loro impossibilità. Così accade p.e. nel Mesmerismo, che tempo addietro, ogni filosofo avrebbe rigettato come assurdo, senz'altro esame, come contrario alle leggi della natura. Oggi si sa abbastanza generalmente che le leggi della natura non si fanno. Tanto è vero che il progresso dello spirito umano consiste, o certo ha consistito finora, non nell'imparare ma nel disimparare principalmente, nel conoscere sempre più di non conoscere, nell'avvedersi di saper sempre meno, nel diminuire il numero delle cognizioni, restringere l'ampiezza della scienza umana. Questo è

veramente lo spirito e la sostanza principale dei nostri progressi dal 1700 in qua, benchè non tutti, anzi non molti, se ne avveggano. (Bologna, 28 Luglio 1826) (Leopardi 1999b:2749).

Este pensamiento, escrito hacia el final del *Zibaldone*, nos muestra la idea leopardiana de que es imposible reducir la naturaleza definitivamente al conocimiento de sus «leyes»: «le leggi della natura» que, a partir de los paradigmas científicos triunfantes en cada época, forman la opinión divulgada y comúnmente aceptada, deben permanecer abiertas a su refutación para ser científicas. Y un mundo, en la acepción que hemos indicado, dura y permanece mientras duran y permanecen sus géneros y especies, independientemente de la desaparición de sus individuos:

Insino a tanto che distruggendosi le creature individue, i generi nondimeno e le specie delle medesime si mantengono, o tutte o le più, e che gli ordini e le relazioni naturali delle cose non si cangiano o in tutto o nella più parte, si dice durare ancora quel cotal mondo (Leopardi 2000: 168).

Sin embargo, ese mundo es también un modo de manifestación de la materia, una apariencia destinada, por tanto, a disolverse, mientras que la materia, en sí misma, permanece:

Ma infiniti mondi nello spazio infinito della eternità, essendo durati più o men tempo, finalmente sono venuti meno, perdutisi per li continui rivolgimenti della materia, cagionati dalla predetta forza, quei generi e quelle specie onde essi mondi si componevano, e mancate quelle relazioni e quegli ordini che li governavano. Nè perciò la materia è venuta meno in qual si sia particella, ma solo sono mancati que' suoi tali *modi di essere*, succedendo immantinente a ciascuno di loro *un altro modo*, cioè *un altro mondo*, di mano in mano (Leopardi 2000: 168) (La cursiva es nuestra).

Como Schopenhauer y Nietzsche, Leopardi, en oposición a lo que es un hecho innegable en la naturaleza, es un defensor del individuo frente al género.

La suma de la infelicidad de los individuos no hace un género feliz, ni la suma de la infelicidad de los órdenes hace un mundo feliz: la contradicción, que

ninguna dialéctica puede solventar, es prerrogativa irrenunciable del pensamiento leopardiano. La visión cósmica de la destrucción de cada mundo y de sus criaturas, una visión claramente lucreciana, invalida el historicismo triunfante del siglo XIX, recordando al hombre su miserable lugar en el universo.

Llegamos así tras la primera parte del *Frammento: Della origine del mondo*, a la segunda que trata del ocaso de los mundos parciales, incluido el nuestro: *Della fine del mondo*. Debemos fijarnos en que el fin del mundo se afronta utilizando el mismo componente semántico que ya hemos resaltado anteriormente, como caracterizador de lo sublime. Al «res nova miraque mentis» de Lucrecio³⁶⁶, le corresponde ahora, en la hipótesis del fin de nuestro mundo, la conjetura «nuova e inaudita». Se trata de la hipótesis, (referida en concreto al anillo de Saturno) de que los planetas girando sobre sus polos estén destinados a transformarse en discos que agujereados en su centro finalmente se precipitarán sobre otras masas, destruyéndose el modo actual de ser de su materia: «E quantunque *nuova e inaudita*, forse non sarebbe perciò inverissimile congettura...» (Leopardi 2000: 169) (La cursiva es nuestra). La novedad o sorpresa, junto con la admiración, en una entonación más lucreciana que longiniana, acompaña la contemplación de este trance de la naturaleza.

Se constata la contradicción inherente a la naturaleza, que si se muestra a los hombres como madre benigna respecto del todo y madrastra cruel hacia sus criaturas, en especial hacia el hombre al que inculca el deseo de felicidad y la imposibilidad de alcanzarla, no por ello deja de ser, si se la considera desde un punto de vista cósmico, en sentido lucreciano, un misterio indescifrable y aparentemente gratuito.

³⁶⁶ La visión apocalíptica del final del mundo en Lucrecio, más que una teoría contemplativa que otorga la serenidad, no deja de presentarse como maravilla: *res nova miraque mentis*: «una dies dabit exitio, multosque per annos / sustentata ruet moles et machina mundi. / nec me animi fallit quam *res nova miraque menti* / accidat exitium caeli terraeque futurum, / et quam difficile id mihi sit pervincere dictis;» (L. V, vv. 95-99) (Lucrezio 1986:326), «un giorno solo sarà sufficiente per distruggerli; dopo essersi sostenuta per tanti anni, crollerà la massa enorme della macchina che forma il nostro mondo. Non ignoro quale *cosa nuova, stupefacente e imprevista* per lo spirito sia questa futura distruzione del cielo e della terra e come mi sarà difficile conquistare la tua convinzione con le mie parole» (cursivas mías).

En realidad, la felicidad no es el fin de la vida sino su móvil, y es la razón la que nos muestra esa vacuidad, esa ausencia de fin. El punto de vista que prevalece en el tono y en el planteamiento del *Frammento* es el filosófico: una naturaleza impersonal se recrea y destruye permaneciendo idéntica a sí misma; tal es la conclusión, dolorosa pero cierta, del sabio. Pero la filiación con la naturaleza no es un dato que el hombre pueda anular. Ante el misterio de una naturaleza que destruye y crea a partir de la misma materia, cuya fuerza como «moto circolare delle sfere», ínsita en esa materia, es a la vez, «quasi principio e fonte della conservazione» y «causa altresì della distruzione di esso universo e dei detti ordini» (Leopardi 2000: 171), ante esa fuerza imposible de descifrar y conocer, el hombre siente —y este es el tono que muestra nuestro siguiente texto— maravilla y terror, y suspende su juicio.

La visión cósmica de la naturaleza que lleva a cabo Leopardi en el *Frammento*, cuyos nexos de unión con la visión de Lucrecio hemos puesto de relieve, se complementa con la que encontramos en el *Cantico*, que también constituye una visión de la naturaleza, pero centrada en la condición perecedera de las criaturas y de los modos de ser de la materia. Es un himno al triunfo de la muerte en el que el punto de vista predominante es el de la naturaleza, como vida, no el de la materia eterna e insensible.

En la *Operetta Cantico del gallo silvestre*, situada por Leopardi en la arquitectura final del libro, justamente antes del *Frammento*, el recurso del manuscrito encontrado y del preámbulo erudito trata de crear un contraste que prepara, en este caso, el lirismo —aunque sea nihilista— del canto. Aquí la referencia es judía y oriental. El propio Leopardi nos indica en nota: en el Léxico de Buxtorf se recogen textos del *Targumín*, compuesto por paráfrasis en lengua aramea de la Biblia. En el salmo 50,11 se lee: «Et gallus sylvestris cujus pedes consistunt in terra, et caput eius pertingit in coelum usque, cantat coram me». Así mismo, en *Job* 38,36, se atribuye a este gallo gigante uso de razón: «Gallo sylvestris intelligentia est at laudandum me». El preámbulo opera una desacralización de la figura mítica por medio de varios recursos: el adjetivo determinativo «questo» lo despoja de su carácter de «unicidad» mítica y lo sitúa entre una pluralidad de formas, susceptibles de ser estudiadas por los eruditos; se usa el término papagayo (*pappagallo*) en tono paródico, al plantear la posibilidad de que animal, en lugar de poseer uso de razón —como indican

algunas fuentes— profiera el cántico al haber sido amaestrado por no se sabe bien quién. Todo ello crea un tono que contrasta con el estilo de inmemorial sabiduría del monólogo profético. Frente al discurso filosófico, aunque imaginativo y elegante del *Frammento* en torno a la visión cósmica de la naturaleza, el *Cantico* es himno religioso cantable con una entonación lírica, aunque se trate de un himno, como veremos, dirigido a la naturaleza entendida como nada eterna.

Contribuye a esta atmósfera mítica y religiosa del texto, la definición de la lengua original del cántico como una mezcla babélica de lenguas sagradas (caldeo, tamúrgico, talmúdico, hebreo, rabínico), de la que se dice además que quizá sea a su vez traducción de otra lengua desconocida, que imaginamos como la base de todas, como lengua mítica primordial. Pero a la caracterización mítica del texto contribuye además la consideración del tiempo: se dice del cántico que no se sabe si es cantado cada mañana o una sola vez; para el tiempo circular del mito ambas cosas son lo mismo, es decir, en el tiempo cíclico del mito la repetición eterna equivale a una sola vez, pues el mito es ese único evento primordial que funda cada evento. Frente al tiempo de la historia, el tiempo mítico se constituye como el tiempo de la naturaleza eterna y cíclica, carente de origen y fin. El autor de la transcripción del texto «original» afirma que no ha podido salvar en la traducción el valor simbólico, musical, lírico, del canto por querer ser fiel al sentido; en este detalle está la tensión lírica y cognoscitiva del texto, como ha notado Damiani en su edición de las obras leopardianas: «Gli stessi suoni poetici del cantico devono essere trasferiti in prosa, per essere trasmessi con una fedeltà pari alla perdita del suo senso musicale» (Leopardi 2000:1344). Esta tensión revela dos polos: el racional y el mítico, el simbólico y el lógico. La racionalidad de Leopardi se caracteriza por esto, por su capacidad de desmitificar el mito (distancia del preámbulo filológico) y la capacidad, por otro, de desmitificar también todo logocentrismo, (el *Cantico* es portador de una sabiduría antigua como la de Homero y Salomón). Así, mientras el preámbulo filológico establece una distancia frente al *Cantico*, este alcanza a su vez una verdad mítica, que se trasluce más allá de la intervención del supuesto traductor. Algo de la sabiduría de este himno a la condición perecedera de los seres, una sabiduría construida, quizá, más por

medio de preguntas que de respuestas, vibra en el cántico, que es, paradójicamente, una versión sin original.

El estilo inflado al que se alude en el preámbulo («Lo stile interrotto, e forse qualche volta gonfio, non mi dovrà essere imputato» (Leopardi 2000:161) se refiere al abuso de los tropos y metáforas de la exageración poética, típica de la poesía judeo-oriental, donde abundan las imágenes indefinidas propias de las lenguas antiguas, tan amadas por Leopardi, que adolecen por lo demás de la capacidad de precisión de las lenguas modernas (francés y, entre las antiguas, el latín). Pero esta es justamente la capacidad de la poesía, la alusión a imágenes indefinidas, inusuales, *ardite*.

El inicio recuerda al de *La Storia del genere umano*; de hecho durante una fase de la elaboración del libro, el *Cantico* debía ser el final de las *Operette*, motivo por el que ambas obras guardan un cierto aire de familia, un sabor cosmogónico común. Se dirige el mítico gallo a los mortales, diciéndoles: «Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero» (Leopardi 2000: 161-162)³⁶⁷. Las «immagini vane», que recuerdan las «meravigliose larve», los fantasmas de virtud de la *Operetta* proemio, pertenecen al dominio del sueño. El canto del gallo insta a los hombres a levantarse y a tomar de nuevo sobre sí el fardo de la vida, dejando esas falsas e indefinidas imágenes.

El mundo de los sueños es falso, pero necesario para la vida. De hecho, el sueño es biológicamente necesario, e impedido puede causar la muerte de cualquier organismo vivo. Por otra parte, se establece la analogía sueño-muerte, analogía frecuente en Lucrecio, desarrollada en su Libro III. La muerte como «secura quies», de Lucrecio³⁶⁸ es cantada, como hemos dicho en otras ocasiones, en el *Coro dei morti nello studio de Federico Ruysch* (que precede a la *Operetta, Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*); donde «lieta no, ma sicura dall'antico dolor» (Leopardi 2000:117), es representada en su aspecto positivo. También el *Cantico* desarrolla esta línea, en una

³⁶⁷ No podemos dejar de oír aquí la resonancia nietzscheana, en “De cómo el mundo verdadero devino fábula”, de *El crepúsculo de los ídolos*.

³⁶⁸ Como muestra de tal analogía sueño-muerte véanse los siguientes pasajes del Libro III, vv.904-905, vv. 923-27 (Lucrecio 1986: 216-7).

argumentación que trata de mostrar la virtud de la muerte como un sueño que no vuelve a ser perturbado por las molestias de la vida. Se percibe en la *operetta* la sabiduría trágica de Sileno y también de Salomón y de Homero: mejor no nacer y si se nace mejor morir cuanto antes.

Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocchè la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente. Troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco, è male per se mortifero, e cagione di sonno eterno. Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte (Leopardi 2000:163).

El primer momento de la mañana, por su cercanía con ese mundo de imágenes vanas, devuelve al hombre fuerza y esperanza. El sueño y sus proximidades, en analogía aquí con la muerte, tiene la ventaja sobre la vigilia-vida —si bien no otorga la felicidad que tampoco la vida puede otorgar—, de devolver la paz y la seguridad que se le presupone a la no existencia, de liberar del dolor y de la angustia. Es el rostro amable de la muerte el que aquí se nos presenta al tiempo que la nueva mañana reanima el deseo y las expectativas «gioconde»:

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo. E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovar pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci (Leopardi 2000:162).

Por otra parte, Leopardi representa la hipótesis de que el sueño de los mortales sea perpetuo, idéntico a la vida misma y lo hace a través de una serie de imágenes que van negando los aspectos más atractivos de la ensoñación de los antiguos sobre la naturaleza que eliminando en una progresión negativa

ascendente todo signo y manifestación de vida y vitalidad, culmina y concluye con la afirmación de la inutilidad del universo si este careciese de todas esas cosas que ha negado pero no con la constatación de su menor infelicidad o mayor miseria:

Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, nè strepito di fiere per le foreste, nè canto di uccelli per l'aria, nè sussurro di api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda; certo l'universo sarebbe inutile; ma forse che si troverebbe o copia minore di felicità, o più di miseria, che oggi non vi si trova? (Leopardi 2000:162).

Como ya hiciera Lucrecio, describiendo a través de la negación las moradas de los dioses: «que los vientos no abaten nunca, las nubes no golpean con sus lluvias...» del mismo modo Leopardi, a través de la negación, habla del inefable silencio inherente a la ausencia de vida, habla de la naturaleza como existencia. Un universo sin vida sería inútil, pero no habría en él menos felicidad de la que hay, ni más miseria. Se trata del preámbulo dulce de la muerte en el sueño, de la ausencia de vida que se acerca a la mera existencia: la imaginación de un ámbito sin sufrimiento, del que el hombre prueba una partícula cada noche a través del sueño. En la *Vita solitaria* (Canto XVI), Leopardi, partiendo del topos del *locus amoenus*, ya había ejercido este procedimiento de alusión de la nada, como ensueño y liberación de la conciencia, a través de la negación:

Tallor m'assido in solitaria parte/ sovra un rialto, al margine d'un lago/di taciturne piante incoronato./ Ivi, quando il meriggio in ciel si volge, la sua tranquilla imago il sol dipinge,/ ed erba o foglia non si crolla al vento, e non onda incresparsi, e non cicala/ strider, ne batter penna augello in ramo,/ ne farfalla ronzar, ne voce o moto/ da presso ne da lungi odi nè vedi./ Tien quelle rive altissima quiete;/ ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo/ sedendo immoto; e già mi par che sciolte giaccian le membra mie, nè spirito o senso/più

le commova, e la quiete antica/ co' silenzi del loco si confonda (vv. 26-38)
(Leopardi 1998: 56-7).

La enumeración de los elementos auditivos de la naturaleza, precedidos por la negación, consigue evocar el silencio, —por contraste con los sonidos naturales evocados—, la contradicción vida-existencia, orgánico-inorgánico, que encierra en sí la naturaleza. Se evoca un mundo sin sufrimiento, pero este, paradójicamente, solo puede ser percibido por la poesía.

Constituye hasta cierto punto una subversión el hecho de que el Gallo, símbolo solar y diurno, tradicionalmente y naturalmente considerado como aquel que anuncia el día, sea en este «mito», en esta visión de la naturaleza —que es la visión mítico-filosófica leopardiana, pues sintetiza grandes temas de su pensamiento y de su poesía— una figura que canta la inutilidad y el dolor del mundo verdadero y diurno y la bondad de la nada del sueño y de la insensibilidad, en definitiva de la inconsciencia. No es extraño entonces que el Gallo, símbolo solar, dirija una interrogación retórica al Sol, en un procedimiento esencial en Leopardi, cuya más alta expresión es, como veremos, el *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. En la interrogación expectante dirigida a la naturaleza indiferente está la carga metafísica y ontológica de la poesía de Leopardi, una sabiduría hecha de preguntas sin respuesta; donde el sujeto interrogado, en este caso el astro diurno, permanece mudo e imperturbable, pero la necesidad de la interrogación hace inevitable el dirigirse a ese tú, interlocutor natural. Detrás de la pregunta por el intento de felicidad inherente a las obras de los hombres, dirigida también al mismo Sol en su incesante curso, está la teoría leopardiana de la infinitud del deseo, impuesto por el propio sistema natural (necesario para la conservación de la especie, el género, el mundo, etc) y que, sin embargo, queda inexorablemente insatisfecho: ninguna obra humana revierte en la felicidad de la criatura que la cumple hasta el punto de que mayor espiritualidad y nobleza es sinónimo de mayor infelicidad y sufrimiento³⁶⁹:

Anzi vedi tu di presente o vedesti mai la felicità dentro ai confini del mondo? in qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle, in qual

³⁶⁹ Una idea que se desarrolla en el *Dialogo della natura e di un'anima*.

paese abitato o deserto, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme illustrano e scaldano? Forse si nasconde dal tuo cospetto, e siede nell'imo delle spelonche, o nel profondo della terra o del mare? Qual cosa animata ne partecipa; qual pianta o che altro che tu vivifichi; qual criatura sprovveduta o sfornita di virtù vegetative o animali? (Leopardi 2000: 162-163).

También el Sol caracterizado, según el pensamiento antiguo, como ser divino dotado de un alma, recorre inútilmente su curso (se ha relacionado el paso con el Salmo, XVIII, 6): «E tu medesimo, tu che quasi un gigante instancabile, velocemente, dì e notte, senza sonno nè requie, corri lo smisurato cammino che ti è prescritto; sei tu beato o infelice?» (Leopardi 2000: 163).

Y así, la muerte que envuelve a la vida, es mejor que la vida misma pues, como ausencia de dolor y de expectativa de felicidad, es preferible al efectivo dolor y angustia ante la imposibilidad cierta de ser feliz, una afirmación trágica, que ya encontramos en Lucrecio y que va mucho más allá de la actitud epicúrea ante la muerte. La muerte se presenta como liberación, y el sueño como dulce prefiguración del insaciable sueño que es la muerte.

El culmen, el momento teórico y lírico más alto de la composición, es un enunciado metafísico que en su definición de la naturaleza, en sentido griego, como *physis*, hace del *Cantico* un himno a la nada eterna: «Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono» (Leopardi 2000: 163). La causa final de lo que es, como criatura, es su destrucción, no su felicidad. Si buscamos un sentido teleológico al ser de las criaturas nos encontramos con este sin sentido: las cosas que son han venido al ser con el único fin de morir. Si en el *Frammento* la visión de la naturaleza ponía el acento, *científicamente*, distanciadamente, en la materia, eterna en sí misma pero sometida al constante nacer y perecer de sus *modos*, en el *Cantico*, que comparte la misma visión de la naturaleza, se pone el acento sin embargo, en el destino de disolución de todas las cosas materiales y, sobre todo, en el destino de muerte del hombre. En ambos casos la ironía es la clave para comprender el texto: en el primero Leopardi parece reirse de la pretensión humana, de los antiguos como de los modernos, de comprender científicamente el origen y fin del universo, a través de una explicación objetiva;

en el segundo, la hipótesis de la muerte como fin final del ser, solo puede leerse en clave irónica. ¿Responde a un fin el emerger de la vida de la materia? ¿Es ese fin el morir? ¿No es más aceptable, parece sugerir Leopardi, la hipótesis de la gratuidad sin fines del universo? Materia y nada, si leemos en conjunto ambas *opere*, se identifican, pues la materia eterna de la que habla el *Frammento* es lo mismo que el *nulla* de donde «scaturiscono le cose che sono». En el *Frammento*, verdadero ser es el de la materia eterna, en el *Cantico*, verdadero ser es el de las cosas que emergen de la nada, aunque solo surjan de ella para después volver a ella, por lo que la materia como sustrato del que emergen las cosas es lo mismo que la nada.

De este enunciado metafísico tan sorprendente: «Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico oggetto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono» (Leopardi 2000: 163) a la hipótesis de un Dios perverso, solo hay un paso, que Leopardi da en el esbozo poético, inacabado «Ad Arimane». El himno, que queda en estado de esbozo en prosa, comienza con estos versos: «Re delle cose, autor del mondo, arcana / malvagità, sommo potere e somma/ intelligenza, eterno / dator de'mali e regitor del moto» (Leopardi 1998: 685). El hecho de que se trate de un esbozo, debe servirnos de indicador de que, en definitiva, la hipótesis de un dios maléfico, dotado de una sádica voluntad, creador de la vida solo con el fin de destruirla, no pasa en Leopardi de ser un desahogo, una hipótesis o experimento mental, sin llegar a constituirse nunca como hipótesis demostrable. Al igual que para Lucrecio, —recordemos su *Magna Mater* que dice la verdad a un anciano cargado de años que se resiste a morir— (L. III, vv. 955-962)³⁷⁰, la personificación de la naturaleza es una necesidad antropológica, no un hallazgo filosófico. La naturaleza se le aparece al hombre como malvada pero no lo es en sí misma. Simplemente, como dice Lucrecio

³⁷⁰ “aufer abhinc lacrimas, balatro, et compesce querelas. / omnia perfunctus vitai praemia temnis, / imperfecta tibi elapsast ingrataque vita/ et nec opinanti mors ad caput adstitit ante/ quam satur ac plenus possis discedere rerum”, “Asciuga le/ tue lacrime, buffone, e fa' tacere questi lamenti! Tutte/ le gioie della vita, le hai sfruttate prima di giungere/ a questa decrepitezza. Ma, desiderando sempre quel che/ non hai, disprezzando i beni presenti, la tua vita è trascorsa/ incompleta e senza gioia, e improvvisamente ti/ sei vista la morte al capezzale, prima di potertene andare/ col cuore contento e sazio di tutto” L. III, vv. 955-962, (Lucrezio 1986: 218-219).

unos versos más abajo: «materies opus est ut crescant postera saecula; / quae tamen omnia te vita perfuncta sequentur,[...] è necessario materiale nuovo perche crescano le generazioni nuove» (Lucrecio, L. III, vv. 967-968) (Lucrezio 1986: 220-221). La indiferencia prevalece porque, aunque la «natura» es «persecutrice e nemica mortale di tutti gli individui», lo cual «non da grande idea di chi è o fù autore di tale ordine» [Zibaldone 4486] (Leopardi 1999c:3043), de esto no se deduce que en ella haya intención o voluntad. En esto Leopardi es lucreciano, de modo que el mal que contituye la condición y el modo de ser de la naturaleza en el universo, es un mal natural, existencial, exento de intención, gratuito y, sobre todo, es mal desde el punto de vista de los seres vivos, no «en absoluto».

Además, dentro de esa percepción del mal, ni siquiera se trata de un mal «absoluto» en relación con los seres vivos, pues el propio esbozo salva un *fantasma di virtù*, como en la operetta proemio³⁷¹, que Leopardi conservará

³⁷¹ *Giove* «[...] mandò tra loro [los hombres] alcuni fantasmi di sembianze eccellentissime e soprumane ai quali permise in grandissima parte il governo e la potestà di esse genti: e furono chiamati Giustizia, Virtù, Gloria, Amor patrio e con altri sì fatti nomi. Trai quali fantasmi fu medesimamente uno chiamato Amore [...]» (Leopardi 2000: 11). En la segunda fase de ese proceso de desarrollo del alma humana narrado por la *operetta*, que es a la vez filogenético y ontogenético *Giove*: «Così rimossi dalla terra i beati fantasmi, salvo solamente Amore, il manco nobile di tutti, mandò tra gli uomini la Verità, e diedele appo loro perpetua stanza e signoria. Di che seguitarono tutti quei luttuosi effetti che egli avea preveduto» (Leopardi 2000:16) (cursivas mías). Finalmente, en la fase última y definitiva, Amore alcanza un lugar central en la simbología de la *operetta*; en un acto de extrema piedad, *Giove*: «propose agl'immortali se alcuno di loro fosse per indurre l'animo a visitare, come avevano usato in antico, e racconsolare in tanto travaglio questa loro progenie, e particolarmente quelli che dimostravano essere, quanto a se, indegni della sciagura universale. Al che tacendo tutti gli altri, Amore, figliuolo di Venere Celeste, conforme di nome al fantasma così chiamato, ma di natura, di virtù e di opere diversissimo; si offerse (come è singolare fra tutti i numi la sua pietà) di fare esso l'ufficio proposto da Giove, e scendere dal cielo; donde egli mai per l'avanti non si era tolto; non sofferendo il concilio degl'immortali, per averlo indicibilmente caro, che egli si partisse, anco per piccolo tempo, dal loro commercio. Se bene di tratto in tratto molti antichi uomini, ingannati da trasformazioni e da diverse frodi del fantasma chiamato collo stesso nome, si pensarono avere non dubbi segni della presenza di questo massimo iddio. Ma esso non prima si volse a visitare i mortali, che eglino fossero sottoposti all'imperio della Verità. Dopo il qual tempo, non suole anco scendere se non di rado, e poco si ferma; così per la generale indegnità della gente umana, come che gli Dei sopportano molestissimamente la sua lontananza. Quando viene in

siempre, y que constituye la supervivencia de la primera naturaleza (como sentimiento e imaginación) dentro de la visión general de las leyes de la naturaleza en el hombre: el amor. En esa especie de plegaria que es el esbozo «Ad Arimane», Leopardi, sacerdote de ese Dios del mal, implorando la muerte, llama al amor «sola causa degna di vivere»: incluso en el momento más oscuro de la meditación leopardiana, además del titanismo, «Ma io non mi rassegnarò» (Leopardi 1998: 686), no deja de brillar la potencia del amor frente a la muerte, que no se provoca sino que se espera:

Non ti chiedo nessuno di quelli che il mondo chiama beni: ti chiedo quello che è creduto il massimo de' mali, la morte. (non ti chiedo ricchezze ec. Non amore, sola causa degna di vivere ec.). Non posso, non posso più della vita (Leopardi 2000: 686).

sulla terra, sceglie i cuori più teneri e più gentili delle persone più generose e magnanime; e quivi siede per breve spazio; *diffondendovi sì pellegrina e mirabile soavità, ed empiendoli di affetti sì nobili, e di tanta virtù e forza, che eglino allora provano, cosa al tutto nuova nel genere umano, piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine*. Rarissimamente congiunge due cuori insieme, abbracciando l'uno e l'altro a un medesimo tempo, e inducendo scambievolmente ardore e desiderio in ambedue; benchè pregatone con grandissima istanza da tutti coloro che egli occupa: ma Giove non gli consente di compiacerli, trattone alcuni pochi; perchè *la felicità che nasce da tale beneficio, è di troppo breve intervallo superata dalla divina*. A ogni modo, *l'essere pieni del suo nume vince per se qualunque più fortunata condizione fosse in alcun uomo ai migliori tempi. Dove egli si posa, dintorno a quello si aggirano, invisibili a tutti gli altri, le stupende larve, già segregate dalla consuetudine umana; le quali esso Dio riconduce per questo effetto in sulla terra, permettendolo Giove, nè potendo essere vietato dalla Verità, quantunque inimicissima a quei fantasmi, e nell'animo grandemente offesa del loro ritorno*: ma non è dato alla natura dei geni di contrastare agli Dei. E siccome i fati lo dotarono di fanciullezza eterna, quindi esso, convenientemente a questa sua natura, adempie per qualche modo quel primo voto degli uomini, che fu di essere tornati alla condizione della puerizia. Perciocchè negli animi che egli si elegge ad abitare, suscita e rinverdisce per tutto il tempo che egli vi siede, l'infinita speranza e le belle e care immaginazioni degli anni teneri. Molti mortali, inesperti e incapaci de' suoi dilette, lo scherniscono e mordono tutto giorno, sì lontano come presente, con isfrenatissima audacia: ma esso non ode i costoro obbrobri; e quando gli udisse, niun supplizio ne prenderebbe; tanto è da natura magnanimo e mansueto. Oltre che gl'immortali, contenti della vendetta che prendono di tutta la stirpe, e dell'insanabile miseria che la gastiga, non curano le singolari offese degli uomini; nè d'altro in particolare sono puniti i frodolenti e gl'ingiusti e i dispregiatori degli Dei, che di essere alieni anche per proprio nome dalla grazia di quelli». (Leopardi 2000: 16-17) (La cursiva es nuestra)

La percepción de una intención por parte de la naturaleza es una proyección poderosa e imborrable, pero racionalmente indemostrable. Por otra parte, la causa del mal natural no puede achacarse estrictamente y solo al hombre y a su progreso cultural y racional: Rousseau hacía esto en un texto de los *Pensees* que Leopardi cita, y que defiende la felicidad de la primera naturaleza frente a la segunda, la razón, partiendo, ciertamente, de un aspecto presente en el poema lucreciano, crítico con el excesivo desarrollo de la razón y de la técnica. Sin negar la oposición primera naturaleza-razón, (la que se expone, por ejemplo, en el *Discorso* y que posee relación con el Pseudo Longino), Leopardi amplía su sistema en un sentido también lucreciano, al afirmar la contradicción esencial en el sistema de la naturaleza entre el ser esencial de los átomos y sus formas accidentales, es decir, en la terminología leopardiana, la contradicción entre existencia y vida que la naturaleza constituye:

Homme, ne cherche plus l'auteur du mal; cet auteur c'est toi-même. Il n'existe point d'autre mal que celui que tu fais ou que tu souffres, et l'un et l'autre te vient de toi. Le mal général ne peut être que dans le désordre, et je vois dans le système du monde un ordre qui ne se dément point. Le mal particulier n'est que dans le sentiment de l'être qui souffre; et ce sentiment, l'homme ne l'a pas reçu de la Nature, il se l'est donné. La douleur a peu de prise sur quiconque, ayant peu réfléchi, n'a ni souvenir ni prévoyance. Ôtez nos funestes progrès, ôtez nos erreurs et nos vices, ôtez l'ouvrage de l'homme, et tout est bien. Rousseau, *pensées*, II. 200. — Anzi appunto l'ordine che è nel mondo, e il veder che il male è nell'ordine, che esso ordine non potrebbe star senza il male, rende l'esistenza di questo inconcepibile. Animali destinati per nutrimento d'altre specie. Invidia ed odio ingenito de' viventi verso i loro simili: v. la p.4509. capoverso 4. Altri mali anche più gravi ed essenziali da me notati altrove nel *sistema della natura* ec. Noi concepiamo più facilmente de' mali accidentali, che regolari e ordinarii. Se nel mondo vi fossero *disordini*, i mali sarebbero *straordinarii*, accidentali; noi diremmo: l'opera della natura è imperfetta, come son quelle dell'uomo; non diremmo: è cattiva. L'autrice del mondo ci apparirebbe una ragione e una potenza *limitata*: niente meraviglia; poichè il mondo stesso (dal qual solo, che è l'effetto, noi argomentiamo l'esistenza della causa) è limitato in ogni senso. Ma che epiteto dare a quella ragione e potenza

che include il male nell'ordine, che fonda l'ordine nel male? Il disordine varrebbe assai meglio: esso è vario, mutabile; se oggi v'è del male, domani vi potrà esser del bene, esser tutto bene. Ma che sperare quando il male è *ordinario*? dico, in un ordine ove il male è *essenziale*? (17. Mag).

Tres posibles interpretaciones de la naturaleza están en esta página, constituyendo un esquema esencial de las posibles consideraciones globales de la naturaleza: 1. Si el hombre ve el mal como accidental, esto le lleva a una concepción del mal como anomalía de la naturaleza que salva a esta última de toda responsabilidad hacia estas y la considera una potencia limitada e imperfecta (Rousseau, Leibniz). 2. Si el hombre ve el mal como algo esencial y no accidental para la vida («il veder che il male è nell'ordine, che esso ordine non potrebbe star senza il male») concluirá quizá que la naturaleza como potencia o razón, es malvada: «Ma che epiteto dare a quella ragione e potenza che include il male nell'ordine, che fonda l'ordine nel male?». 3. La tercera opción es la más cercana a Leopardi: una naturaleza, tal como la pensaba Lucrecio, en la que el mal no fuera ni ordinario ni esencial, podría hacer surgir del flujo de materia carente de intención, algún bien para sus criaturas: «Il disordine varrebbe assai meglio: esso è vario, mutabile; se oggi v'è del male, domani vi potrà esser del bene, esser tutto bene».

Leopardi, liberando a los hechos de sus causas finales y eficientes, desmontando la idea de la prioridad de la esencia sobre la potencia, de la causa fundante sobre los hechos, abandona el curso tradicional de la onto-teología, y la idea de un ente trascendente y necesario. A mi modo de ver Leopardi expresa en este pensamiento, no su creencia en un Dios malvado, sino la demostración por absurdo de la imposibilidad de un Dios necesario, el Dios de la teología cristiana ortodoxa. Por otra parte, el mal, sea físico o moral, es solo un punto de vista de las criaturas sufrientes, en especial de la criatura que más sufre, el hombre, y Leopardi, al tiempo que reivindica y defiende el punto de vista de la vida, renuncia a convertirlo en punto de vista absoluto desde el que concebir una idea de la naturaleza. Oscila trágicamente entre las dos constelaciones, vida y existencia, que conforman la naturaleza, y así recoge de ambas la particular perspectiva. Pensar en un Dios malvado es un extremo acto de soberbia humana, que sigue considerándose medida de todas

las cosas. Un punto de vista superior permite a Leopardi, lucrecianamente, superar y pasar por encima de toda consideración de un Dios sádico, si no es como perspectiva poética y, en este caso, en un poema apenas esbozado³⁷².

Una de las más bellas imágenes, que mejor figurativizan el *cosmos* leopardiano mostrándonos la naturaleza en su aspecto cósmico, y que es coherente con las *operette* tomadas en consideración, es aquella tomada de la tradición clásica, en concreto de un fragmento de Heráclito, del niño que jugando crea y destruye, de una naturaleza inocente, cruel solo desde el punto de vista de sus criaturas. La encontramos, además de en la rápida imagen del himno *Ad Arimane*: «natura è come un bambino che disfà subito il fatto», en el Canto XXXII, en la *Palinodia al Marchese Gino Capponi*:

Quale un fanciullo, con assidua cura, / Di fagiolini e di fuscelli, in forma / O di tempio o di torre o di palazzo, / Un edificio innalza; e come prima / Fornito il mira, ad atterrarlo è volto, / Perchè gli stessi a lui fuscelli e fogli / Per novo lavoro son di mestieri; / Così natura ogni opra sua, quantunque / D'alto artificio a contemplar, non prima, / Vede perfetta, ch'a disfarla imprende, le parti sciolte dispersando altrove / (Leopardi 1998:117); [...] la natura crudel, fanciullo invitto, / il suo capriccio adempie, e senza posa / distruggendo e formando si trastulla [...] (Leopardi 1998: 117-8).

Un *cosmos* como juego que azarosamente genera un mundo de criaturas sufrientes, que persiguen incansablemente su felicidad, y que inexorablemente solo encuentran el dolor y la muerte. La crueldad del «fanciullo invitto» está en la mirada del poeta, que siente la ciega e inocente

³⁷² Como Gioanola pone de relieve, abandonado el Zibaldone, en los últimos años de la producción poética, se imponen invariablemente figuras negativas de la naturaleza, como *fatum*, fuerza o inteligencia maléfica: “la natura è invariabilmente: “Madre temuta e pianta [...] illaudabil meraviglia. / che per uccider, partorisce e nutre” (*Sopra un bassorilievo antico*); “empia madre” (*Palinodia*), “dura nutrice”, “madre di parto e di voler matrigna” (*La ginestra*); “dei suoi figli antica/ e capital carnefice e nemica” (*Paralipomeni*)” (Gioanola 1995: 380). Sin embargo, como trataremos de demostrar en su momento, y como ya había notado Galimberti (2001) la “nobil natura” de *La ginestra* constituye un ejemplo poético de supervivencia de la naturaleza en su sentido longiniano (como imaginación y sentimiento), aunque representado en su estrecha convivencia con la naturaleza entendida en sentido lucreciano, como potencia formidable y destructiva, representada en el volcán.

acción natural como una intencionada maldad. Sin embargo, esta hipótesis no se configura como doctrina, pues la misma razón que no deja pensar en una naturaleza benigna y providente, tampoco apoya esa idea de un dios perverso, finalizado al mal de sus criaturas, como en Sade, o en el Voltaire del *Poème sur le desastre de Lisbonne*.

Y de hecho, prosiguiendo nuestra lectura del *Cantico* la naturaleza otorga a los hombres otros consuelos, además de la segura quietud de la muerte:

La sera è comparabile alla vecchiaia; per lo contrario, il principio del mattino somiglia alla giovinezza: questo per lo più racconsolato e confidente; la sera trista, scoraggiata e inchinevole a sperar male. Ma come la gioventù della vita intera, così quella che i mortali provano in ciascun giorno, è brevissima e fuggitiva; e prestamente anche il dì si riduce per loro in età provetta (Leopardi 2000:164).

La primera hora del día como la juventud, es el breve tiempo primero, cubierto por el velo ilusorio que dota a la vida de su único rostro amable, apariencia de felicidad, leticia y esperanza. En ese velo ilusorio, los jóvenes y cada hombre en su primera hora del día, recuperan la esperanza y el empuje; esa primera hora vuelve siempre, el amanecer del moribundo sigue siendo amanecer. Aunque el tiempo del afán, del envejecimiento, prevalece en la vida biológica y anímica de las criaturas, el velo ilusorio es principio esencial y perenne.

Los ciclos temporales de la naturaleza se aplican tanto a la vida del hombre como a los mundos particulares, y al nuestro, olvidando por un momento la idea de un universo que permanece idéntico a sí mismo a pesar de sus modificaciones. La naturaleza, si bien rejuvenece en el comienzo de cada ciclo, está sometida a la ley de la muerte y descomposición que rige también en las criaturas vivas y en el hombre:

In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte: poichè non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente, e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta

infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocchè se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno acquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benchè nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia (Leopardi 2000:164).

Así como en el hombre inmerso en las leyes cíclicas de la naturaleza revivifica la energía de su juventud cada mañana, a pesar de lo cual el tiempo irreversible, lineal, caduco, de las fases de la vida le lleva irrevocablemente a su destino de vejez y muerte, así mismo la naturaleza misma, que por un lado rejuvenece cíclicamente cada primavera, por otro, según las leyes irrevocables de un tiempo irreversible, envejecerá y se destruirá. Los días están a la vida entera, como las estaciones a las eras. La vida del hombre recibe del tiempo cíclico, cósmico, no solo su ordenación en días y estaciones, sino también un influjo, un reflejo del tiempo como repetición, como ciclo eterno, pero también los mundos parciales tienen como el hombre un ciclo sin redención, una caducidad sin fin. Este punto de vista de la caducidad, de los seres sufrientes es el que desarrolla la *operetta*, y su culminación es la hipótesis, filosóficamente negada por Leopardi, de una naturaleza que «si dileguerà e perderassi» (Leopardi 2000: 165) en un apocalipsis sin redención, en una mirada desde la nada, que ya Lucrecio ejercía en su mención de las peripecias humanas que no son nada para las generaciones anteriores, al igual que las presentes no lo serán para las futuras. El *Cantico* termina, como ya advertimos, con una hipótesis de apocalipsis total del universo, que el mismo Leopardi, en nota, llama «conclusione poetica» y que se preocupa de refutar como filosóficamente absurda, en coherencia con el *Frammento*³⁷³. Nos propone Leopardi, una visión cósmica de la agonía del universo, que no es ya cosmológica y racional, como la del *Frammento*, sino que constituye algo así como su cosmogonía personal; si tradicionalmente del caos se llega al orden

³⁷³ «Questa é conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non é cominciata, non avrà mai fine» (Leopardi 2000:227).

estable del universo, Leopardi, en una subversión del mito cosmogónico, imagina aquí un fin absoluto del universo:

E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani e loro maravigliosi moti che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno nè fama alcuna; parimente del mondo intero e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi (Leopardi 2000:165).

Como ya desde la perspectiva del *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*: «Cosa arcana e stupenda, / oggi è la vita al pensier nostro» (Leopardi 2000: 116), «Arcano mirabile e spaventoso», recuerda al lucreciano, «divina voluptas atque horror», como visión sublime mixta de maravilla y terror³⁷⁴, eso sí, con grandes diferencias, pues Lucrecio se sustenta en la fe, «prima fides» de la materia eterna, aunque esta parezca ofuscarse a lo largo del poema, mientras que la distancia moderna de Leopardi le sitúa en una posición de interrogación expectante y atónita, como tiende a ser la del propio Lucrecio, ante ese misterio que no puede ser comprendido.

En nuestro recorrido, más pormenorizado de estas dos *operette* cósmicas, —haciendo rápidas alusiones a otros lugares paradigmáticos donde Leopardi trata la naturaleza, en su madurez—, hemos visto cómo, a través de la distancia irónica del recurso del manuscrito encontrado, Leopardi plantea las cuestiones primeras y últimas, a la manera cosmológica y filosófica en el *Frammento*, recuperando el pensamiento atomista que engarza con el mecanicismo ilustrado y por tanto con Lucrecio, mostrando un punto de vista objetivo; y a la manera cosmogónica, narrativa, mítico-poética, en el *Cantico*, donde el punto de vista es el de las criaturas que sufren, por tanto, más longinianamente, como vida, como naturaleza sentimental e imaginativa.

³⁷⁴ Como ya hemos puesto de relieve, media, entre el texto lucreciano, leído por Leopardi, la citación que de Lucrecio hace Burke, quien lo elige como fundamental para la caracterización de lo sublime en *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Leopardi leyó probablemente a Burke en una traducción italiana (Gaetano 2002:58). El aspecto sublime de este final ha sido ya puesto de relieve por Lonardi (2001: 103).

También Lucrecio daba espacio en su poema de la naturaleza a ambos puntos de vista, a ambas realidades: la de las cosas eternas, rodeadas de un halo de sublimidad, y la de las que son mero accidente de lo esencial, pero hallando, o queriendo hallar, en la ciencia epicúrea una salvación. La salvación en Leopardi, si es que la hay, está en ese «silenzio nudo» en esa «quiete altissima», que la poesía, custodiando la naturaleza, como visión sublime del genio en la modernidad, en un sentido a la vez longiniano y lucreciano, puede imaginar; en ese «arcano» que funde origen y fin, en esa apertura al misterio de la existencia universal, que ciencia y filosofía no pueden desvelar.

14. La naturaleza en un sentido lucreciano-longiniano: *Dialogo della natura e di un islandese*

Otra paradigmática representación de la naturaleza es la del *Diálogo della natura e di un islandese*. El islandés plantea la hipótesis de que quizá un solo clima de los que hay en la tierra haya sido destinado al hombre por la naturaleza. Los temas geográficos y climáticos lucrecianos, pero también con la resonancia de la Historia natural de Plinio, vuelven aquí en un sentido marcadamente anti-providencialista. El islandés, que representa a cualquier cultura humana, en su búsqueda no ya de la felicidad sino de la ausencia de dolor, cuenta su triste experiencia: «[...] sono stato arso dal caldo fra i tropici, rappreso dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria, infestato dalle commozioni degli elementi in ogni dove [...] Molte bestie selvatiche, non provocate da me con una menoma offesa, mi hanno voluto divorare [...] Nè le infermità mi hanno perdonato;» (Leopardi 2000:79).

Todo lo cual le lleva a concluir que la naturaleza, a la que se ha encontrado en una de esas selvas en «[...] forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e no finta ma viva ; di volto mezzo tra bello e terribile [...]» (Leopardi 2000: 76) es, y así se lo dice a ella: «nemica scoperta degli uomini e degli altri animali» y «carnefice della tua propria famiglia, dei tuoi figliuoli e, per dir cosí, del tuo

sangue e delle tue viscere» (Leopardi 2000: 80). El procedimiento de la prosopopeya aplicado a la naturaleza como *magna mater*, caro a Lucrecio, se vale aquí de la retórica de lo sublime, pero en una entonación a la vez lucreciana y longiniana, en la caracterización oximórica de esa esfinge de «volto mezzo tra bello e terribile».

Por un lado, la explicación de Lucrecio del origen de la creencia en los dioses, como simulacros, como figuras desmesuradas, de una belleza y terribilidad sin igual, parece ser uno de los orígenes de la personificación de la naturaleza en esta *operetta*: «In quell'epoca lontana, i mortali, anche durante le veglie, vedevano ne'immaginazione figure di dei di una bellezza senza uguale, che, nei sogni, gli apparivano di grandezza ancor più straordinaria. A quelle figure attribuivano il sentimento e la vita, gli parevano muovere le membra ed emmettere superbe parole, in rapporto all'aspetto eccelso e alla forma smisurata.» (Lucrezio 1986: 404-407) (L. V, vv. 1169-1174).

Pero la unión de la belleza y la terribilidad recuerda en especial al capítulo X del *Tratado*, dedicado a Safo, que ejemplificando la figura de la acumulación, caracteriza al amor como unión de elementos contradictorios.

La naturaleza responde al islandés con un discurso que no es otro que el de Lucrecio:

Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qualsiasi mezzo, io non me ne avveggo, se non rarissime volte: come ordinariamente se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettrarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei (Leopardi 2000: 81).

En definitiva, la naturaleza, personificada, dice:

[...] la vita di questo universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che

cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera di patimento (Leopardi 2000:82).

Por su parte, el islandés, dirigiéndose a la naturaleza, le dice que sabe bien «che tu non hai fatto il mondo in servizio degli uomini», mostrándose más proclive a pensar «che l'avessi fatto e ordinato espressamente per tormentarli».

Es esta una posibilidad que Leopardi, como hemos tratado de argumentar, no aceptará más que como hipótesis desechada (de la que la más alta expresión es el inno *Ad Arimane*, inacabado, o la teórica confutación por absurdo de la concepción de Leibniz del «mejor de los mundos posibles», en los famosos pasajes del *Zibaldone* [4174]³⁷⁵. Pero la pregunta que se alza en boca del islandés, la pregunta crucial es: «[...] a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?». Pregunta, que es respondida directamente por la naturaleza, naturaleza que lo devora en forma de bestia salvaje que lucha por su propia supervivencia, o en forma de tormenta de arena que lo sepulta y diseca y convertido en momia, la hace terminar en un museo europeo (porque la actividad del hombre no queda fuera de esa naturaleza, sino que es una de sus manifestaciones); una respuesta que pone a la vida inteligente en contacto con el punto de vista de la naturaleza, que es el punto de vista de la existencia universal. Y es ese punto de vista, el punto de vista de la *physis*, que sublima y

³⁷⁵ Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, nè diretti ad altro che al male. Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è; le cose che non son cose: tutte le cose sono cattive. Il tutto esistente; il complesso dei tanti mondi che esistono; l'universo; non è che un neo, un bruscolo in metafisica. L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità. Ma questa imperfezione è una piccolissima cosa, un vero neo, perchè tutti i mondi che esistono, per quanti e quanto grandi che essi sieno, non essendo però certamente infiniti nè di numero nè di grandezza, sono per conseguenza infinitamente piccoli a paragone di ciò che l'universo potrebbe essere se fosse infinito; e il tutto esistente è infinitamente piccolo a paragone della infinità vera, per dir così, del non esistente, del nulla (Leopardi 1999b: 2734-2735).

rebaja a la vez, el que Leopardi alcanza en su más alta poesía, pronunciando a su modo la lección de Longino y de Lucrecio.

15. Ecos lucrecianos en el *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* y en *La ginestra o il fiore del deserto*

Los dos cantos que tradicionalmente la crítica más ha relacionado con el poema *De rerum natura*, son también, y no creo que se trate de una coincidencia, dos de las manifestaciones líricas que mejor expresan los logros leopardianos de la madurez en relación con su visión e idea de la naturaleza. Me refiero al *Cantico de un pastore errante dell'Asia* y a *La ginestra*.

Sin pretender decir nada nuevo de la primera de estas líricas, queremos limitarnos a recalcar los elementos que la unen al poema de Lucrecio y de la mano de esta comparación, preguntarnos por la idea de naturaleza representada en esta poesía. El «vecchierel, bianco, infermo» (Leopardi 1998:84) (v. 21), que aparece tras la interpelación del yo poético a la luna, no puede dejar de recordarnos al que aparece en el *De rerum natura*, lamentándose, descontento del tiempo de vida que le ha otorgado la naturaleza. En el Libro III la naturaleza misma, «rerum natura» (v. 931) toma la palabra, para exponer la verdadera causa: «veram verbis exponere causam» (V. 951) (Lucrezio 1986: 218). La naturaleza personificada ejerce su invectiva sobre, entre otros, el anciano que se lamenta de su destino de muerte: «Se un vecchio, carico d'anni, si compiangi e si lamenta senza misura sulla digrazia di morire, non avrebbe essa [la naturaleza] ragione di alzare la voce e di rimproverarlo con un tono più severo?: "Asciuga le tue lacrime, buffone, e fa tacere questi lamenti!"» (Lucrezio 1986: 218-219)³⁷⁶. Ese lamento, que aquí Lucrecio condena, desde la lógica epicúrea, se transforma en el *Canto notturno* de Leopardi en interrogación ontológica; conocemos las resonancias universales del término «canto»: este alude al sentimiento como origen universal la poesía; de hecho la concepción de la genética de los géneros según Leopardi coloca, como es sabido, a la lírica, género del sentimiento, como el núcleo y origen del que se irradian los demás géneros. Por ello «Canti» será elección terminológica final para reunir, bajo un solo título y en una sola obra, canciones e idilios. El *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*,

³⁷⁶ «grandior hic vero sed iam seniorque querantur / atque obitum lamentetur miser amplius aequo, non merito inclamet magis et voce increpet acri? / aufer abhinc lacrimas, balatro, et compesce querelas»

otorga al pastor errante el derecho a una exploración interrogativa de la naturaleza, desde la lucidez de la modernidad.

Pero otro pasaje de Lucrecio es el que revela una actitud mucho más acorde con el tono del Canto. No referimos al ya comentado en el capítulo II.2, en el que se habla de la «cura» que no puede sino invadir al ser humano en la contemplación del cielo:

Quando, alzando il capo, contempliamo gli spazi celesti di questo vasto mondo, e le stelle scintillanti fissate nelle altezze dell'etere, e il nostro pensiero si porta lungo i corsi del sole e della luna, allora un'angoscia, —sino a quel momento soffocata nel nostro cuore sotto altri mali— si risveglia e comincia a farsi sentire: che non ci siano al di sopra di noi degli dei la cui potenza infinita trascina con movimento variato gli astri dalla bianca luce? Lasciato nel dubbio per la sua ignoranza delle cause, lo spirito si chiede se c'è stato veramente un inizio, una nascita del mondo, se deve esserci una fine, e fino a quando i bastioni del mondo potranno sopportare la fatica di questo movimento inquieto; oppure se, dotati dagli dei di una esistenza eterna, potranno prolungare la sua corsa all'infinito nel tempo e sfidare lo sforzo dell'immensità della sua durata. Quale cuore non si sente stretto dal timore degli dei? Quale uomo le cui membra non si contraggano dal terrore quando sotto i colpi spaventevoli del fulmine la terra incendiata trema da ogni parte e sordi brontolii percorrono il vasto cielo? Non si vedono fremere popoli e nazioni, e i re orgogliosi impallidire colpiti dal timore degli dei al pensiero che, per qualche crimine vergognoso, per qualche parola insolente, l'ora pesante del castigo é forse giunta? Quando, al colmo del furore, i venti si scatenano sul mare e trascinano nei flutti il capitano della flotta con tutte le legioni e gli elefanti, non cerca forse di ottenere con voti la benevolenza degli dei? Non implora forse nel suo spavento il placarsi della tempesta e i venti favorevoli? Vane preghiere, e spesso, trascinato da un violento turbine trova la morte fra gli scogli: una forza segreta frantuma i destini umani e calpestati i fasti gloriosi e le temibili scuri sembra godere nel farsene un gioco. Quando sotto i nostri piedi la terra intera vacilla, quando le città scosse crollano o tremano e minacciano di rovinare, è forse sorprendente che la stirpe mortale si umili e ammetta nell'universo potenze immense e

straordinarie, gli dei capaci di governare tutte le cose? (L. V, vv. 1204-1240) (Lucrezio: 1986:408,409)³⁷⁷.

En este fragmento del poema, Lucrecio va más allá, como tantas veces, de su maestro Epicuro. Puede que en el plano racional Lucrecio niegue toda interferencia de los dioses en la naturaleza; sin embargo, al mismo tiempo, la «cura», la angustia e inquietud del hombre ante las manifestaciones grandiosas y terribles de la naturaleza, en su atónita contemplación, se presentan como un hecho ineludible de la condición del hombre. En este texto esas manifestaciones son: «gli spazi celesti di questo vasto mondo, e le stelle scintillanti fissate nelle altezze dell'etere», «i corsi del sole e della luna», (motivos astronómicos) «i colpi spaventevoli del fulmine, la terra incendiata», «sordi brontolii», «i venti si scatenano sul mare», «violento turbine» (motivos meteorológicos), «la terra intera vacilla», «quando le città scosse crollano o tremano e minacciano di rovinare» (motivos que podríamos llamar «catastróficos»). Se trata de motivos ya mencionados por el Pseudo-Longino, es decir, motivos de la naturaleza en su aspecto terrible y sublime. No es posible no sentir esa potencia destructora de la naturaleza, que aquí es

³⁷⁷ "Nam cum suspicimus magni caelestia mundi / templa super stigisque micantibus aethera fixum, / et venit in mentem solis lunaeque vinarum, / tunc aliis oppressa malis in pectora cura / illa quoque expergefatum caput erigere infit, / nequae forte deum nobis immensa potestas / sit vario motu quae candida sidera verset. / Temptat enim dubiam mentem rationis egestas, / equaenam fuerit mundi genitalis origo, / et simul ecquae sit finis quoad moenia mundi / solliciti motus hunc possint ferre laborem, / an divinitus aeterna donata salute / perpetuo possint aevi labentia tractu / immensi validas aevi contemnere viris. / Praeterea qui non animus fornidine divum / contrahitur, cui non correpunt membra pavore, / fulminis horribili cum plaga torrida tellus / contremittit et magnum percurrunt murmura caelum? / Non populi gentesque tremunt, regesque superbi / corripunt divum percussi membra timore, / nequid ob admissum foede dictumbe superbe / poenarum grave sit solvendi tempus adultum? / Summa etiam cum vis violenti per mare venti / induperatorem classis super aequora verrit / cum validis pariter legionibus atque elephantis, / non divum pacem votis adit ac prece quaesit / ventoru pavidus paces animasque secundas, / nequiquam, quoniam violento turbine saepe / correctus nilo fertur minus ad vada leti? / Usque adeo res humanas vis abdita quaedam / obterit et pulchros fascis saevasque securis / proculcare ac ludibrio sibi havere videtur. / Denique sub pedibus teius cum tota vacillat / concusaeque cadunt urbes dubiaeque minantur, / quid mirum si se temnunt mortalia saecula / atque potestates magnas mirasque relinquunt / in rebus viris divum, quae cuncta gubernent?"

llamada «vis abdita», «fuerza secreta»; no es posible no sentir la precariedad de la vida humana, y de la vida en general: «Praeterea qui non animus fornidine divum / contrahitur, cui non correput membra pavore, / fulminis horribili cum plaga torrida tellus / contremittit et magnum percurrunt murmura caelum?».

En Lucrecio, como también en el *pastore* la forma interrogativa es la que mejor expresa esta «verdad», este sentimiento de maravilla y terror ante la potencia de la naturaleza, y en consecuencia, el sentimiento de ser criatura, inalienable en el hombre. Y es humana la visión que proyecta sobre esa naturaleza —al mismo tiempo que la razón nos indica su indiferencia ante la vida de los individuos— un rostro maléfico, una intención maligna, que «parece» (*videtur*) tomarse como un juego la destrucción de los hombres. El sentimiento de partida en el hombre es ese «temor sagrado» que le hace sobrecoger el ánimo y contraérsele los miembros de pavor, ante las manifestaciones de la naturaleza. La solución epicúreo-lucreciana, que en este texto vemos tambalearse, no niega la precariedad del ser humano ante la naturaleza, solo le libera de la idea de una naturaleza maléfica (o benéfica) para lanzarlo a un universo indiferente, del que paradójicamente, él mismo no deja de ser sino uno de sus azarosos resultados.

En la contemplación de la naturaleza tal como se presenta en el *Canto notturno*, lo primero que cabe resaltar es la multiplicidad de los puntos de vista que en él se manifiestan como hipótesis poéticas más que como verdades racionales, según la concepción del saber entendido como consciencia de la ignorancia más que como posesión de verdades positivas.

La primera voz es la del yo lírico, preguntando por el sentido del curso de la luna:

Che fai tu, luna in ciel? Dimmi che fai, / Silenziosa luna? (Leopardi 2000:84)
(vv. 1-2).

A la luna, el yo le concede una mirada, una conciencia acerca de cuanto le rodea, tal y como hacían los antiguos:

Sorgi la sera, e vai, / Contemplando i deserti; indi ti posi. / Ancor non sei tu
paga / Di riandare i sempiterni calli? / Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
/ Di mirar queste valli? Leopardi 2000: 84) (vv. 3-8).

La atribución a la luna una capacidad contemplativa y de un cansancio de repetir su curso, nos abre a una perspectiva, ya lucreciana, que nos hace ver al astro nocturno como criatura destinada también a su disolución atómica, del mismo modo que cualquier formación cósmica, por inmensa que sea, está destinada a deshacerse y desaparecer. Lo acabamos de ver en el texto lucreciano apenas recordado: el espíritu se pregunta si ha habido «una nascita del mondo, se deve esserci una fine, e fino a quando i bastioni del mondo potranno sopportare la fatica di questo movimento inquieto; oppure se, dotati dagli dei di una esistenza eterna, potranno prolungare la sua corsa all'infinito nel tempo e sfidare lo sforzo dell'immensità della sua durata».

Los «sempiterni calli» que recorre la luna son perecederos y tienen, como la vida del hombre, un final cierto y seguro. Por eso Leopardi puede decir: «Somiglia alla tua vita, / La vita del pastore» (Leopardi 2000:84) (v. 10)

A continuación el yo lírico describe la vida del pastor, su recorrido diario: «Sorge in sul primo albore / Move la greggia oltre pel campo, e vede / Greggì, fontane ed erbe; / Poi stanco si riposa in su la sera: / Altro mai non ispera.» (Leopardi 2000: 84) (vv. 11-15).

El yo lírico, aunando la existencia del hombre y la del astro nocturno, pregunta: «Dimmi, o luna: a che vale / Al pastor la sua vita, / La vostra vita a voi? [...]» (Leopardi 2000:84) (vv. 16-18): un ciclo, tanto el natural como el vital, repetitivo, destinado a una muerte o disolución más o menos lejana, para finalmente terminar el yo y sus preguntas identificándose con el pastor: «[...] dimmi: ove tende / Questo vagar mio breve, / Il tuo corso immortale?» (vv. 18-20).

El razonamiento muestra a Leopardi que vida y existencia (vida del hombre y existencia de la luna) son los dos polos que la naturaleza recoge en sí, paradójicamente, sin poder conciliarlos en modo alguno. De un modo muy diferente a como lo hacían los románticos, la poesía «filosofante» de Leopardi logra investigar esa contradicción, fusiona, a través de un punto de vista más alto, lo que está dividido. Otorga a la luna, figura de la naturaleza como

existencia sin vida, un punto de vista (la luna contempla, recorre su ciclo); otorga al pastor, figura de la vida del hombre, y de la vida en general, un ciclo repetitivo, cósmico, sin fin, sin esperanza, como si fuese él, como la luna, un ser meramente existente: «sorge», «move», «vede», «si riposa»; no esperar nada es la nota que con mayor fuerza nos da esta idea de la asimilación de la vida del pastor a la existencia sin vida de la luna: «Altro mai non ispera» (v. 15). Leopardi proyecta lo vital del pastor hay en el ser de la luna y lo existencial de la luna en el ser del pastor, y así contenidas en la poesía vida y existencia, representa la contradicción con una imagen.

Los versos que vienen a continuación (vv. 21-36), describen la trayectoria de la vida del hombre: «Vecchierel bianco, infermo, / Mezzo vestito e scalzo, / con gravissimmo fascio in su le spalle» (21-23). La vida del hombre, como uno de los «modos» de ser de la materia en que se organiza la naturaleza (volviendo a la terminología del *Frammento*) se muestra alegóricamente en esta imagen. Es un curso, como el de la luna, en el que los recursos materiales son escasos, pero enorme el peso, la carga que hay que sobrellevar sobre las espaldas: «gravissimo fascio in su le spalle», un peso contraído necesariamente para sobrevivir.

Per montagna e per valle, / per sassi acuti, ed alta rena, e fratte, / Al vento, alla tempesta, e quando avvampa / L'ora, e quando poi gela, / Corre via, corre, anela, / Varca torrenti e stagni, / cade, risorge, e più e più s'affretta, / Senza posa o ristoro, / Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva / Colà dove la via / E dove il tanto affaticar fu volto: / Abisso orrido, immenso, / Ov'ei, precipitando, il tutto obblia. / Vergine luna, tale / È la vita mortale.

El del «vecchierel», como el de la luna, es un ciclo existencial hecho de muchos días iguales entre sí. Pero considerado como *vida*, su curso se vuelve lineal y único. Entonces su carrera, bajo este punto de vista, es como la del islandese, y como él, el anciano es figura que representa a toda la humanidad, en una huida del brutal trato de la naturaleza («sassi acuti», «alta rena e fratte», «vento», «tempesta» «gela»), empujado por el deseo («anela»), en una carrera incesante sin reposo, cuyo único fin, un fin no como finalidad, como fin final, sino como destino inevitable, es el «abisso orrido immenso», que no es otra

cosa que el regreso a la existencia sin vida en la que «il tutto obblia». El «abisso orrido inmenso» puede verse como regreso a la materia (desde la optica del *Frammento*) o como regreso a la *nada* (desde la óptica del *Cantico*), o en definitiva, complementando las dos visiones, como regreso a la nada-materia, al «solido nulla».

Si al *vecchiere!* se le hace partícipe de la existencia sin vida a la que ha de volver, ¿porqué no, poéticamente, hacer partícipe a la Luna, ahora «Vergine luna», de la vida que acompaña a veces a la existencia, en la vida mortal? ¿Por qué no interpelar o dirigirse a lo inmortal de la naturaleza? Leopardi lo hace sin perder su lucidez, sin contradecir por ello sus conclusiones filosóficas.

Muchas veces se ha dicho que Leopardi alcanza una perspectiva desde la nada, pero conviene no olvidar que esa «nada» no es ausencia de ser sino el origen desde el que todo lo que es surge: flaco consuelo para los individuos destinados a perecer, que no parecen ser dialécticamente «redimidos» por ese todo y, sin embargo, suficiente para asegurar (como hemos visto en el *Frammento* y en el *Cantico*) que el ciclo se reproduce eternamente.

Los versos que siguen son fruto de la recreación artística y de la nueva pronunciación de Leopardi de un *topos* (Leopardi 1998: 85) (vv. 39-56) pertenecientes a la tradición trágica, y como ha resaltado la crítica, de la gran síntesis lucreciana: el modo en que las leyes de la naturaleza determinan el nacimiento del hombre:

«Nasce l'uomo a fatica, / ed é rischio di morte il nascimento. / Prova pena e tormento / Per prima cosa; e in sul principio stesso / La madre e il genitore / Il prende a consolar dell'esser nato» (vv. 39-44).

Reconocemos aquí los ecos del pensamiento trágico que pone de relieve la constitutiva debilidad del ser humano. La lectura de Barthélemy, pone en contacto a Leopardi con esta red de pensamientos ligados a lo trágico griego: la paradoja de que el nacimiento sea ya en sí motivo de dolor y riesgo de muerte, el llanto del niño y su debilidad congénita que preanuncian la precariedad de la vida humana. La crítica ha recordado los vv. 222-227 del libro V del *De rerum natura*, porque recojen esta concepción trágica que forma parte también de la visión lucreciana, aunque como hemos querido resaltar más veces, más del plano figurativo que del doctrinal. Son versos en los que

encontramos una similitud en el nivel del contenido, no así en el estrictamente estilístico:

E il bimbo?: simile al marinaio E il bimbo?: simile al marinaio che i flutti furiosi hanno rigettato sulla riva, giace, tutto nudo per terra, incapace di parlare, sprovvisto di tutto ciò che aiuta a vivere, dall'ora in cui, gettandolo sulle rive bagnate dalla luce, la natura lo strappa con sforzo dall'utero materno: riempie l'aria con vagiti lamentosi, come è giusto per chi la vita riserva ancora tanti mali da sopportare (L. V, vv. 222-234) (Lucrezio 1986:334)³⁷⁸.

En ambos fragmentos reconocemos estas dos ideas esenciales del pensamiento trágico: el nacimiento, doloroso y con riesgo de muerte para el ser humano y su interpretación como preludio de la constitutiva infelicidad de la vida humana. Algo que, mirando a la biografía leopardiana, le había estado siempre muy presente, dado que en repetidas ocasiones su madre había abortado en el parto o dado a luz niños que morirían al poco de nacer³⁷⁹.

Ambos textos recogen el rasgo de la fragilidad del ser humano al nacer. Prosiguen los versos de Leopardi:

³⁷⁸ "tūm porro puer, ut saevis proiectus ab undis / navita, nudus humi iacet, infans, indigus omni / vitali auxilio, cum primum in luminis oras / nixibus ex alvo matris natura profudit, / vagituque locum lugubri complet, ut aequumst, / cui tantum in vita restet transire malorum".

³⁷⁹ Paradigmático es en este sentido aquel pensamiento del Zibaldone [353] en que se describe a la madre, contenta de las pías trayectorias espirituales de sus vástagos, bautizados y expirados aún inocentes: "Quanto anche la religion cristiana sia contraria alla natura, quando non influisce se non sul semplice e rigido raziocinio, e quando questo solo serve di norma, si può vedere per questo esempio. Io ho conosciuto intimamente una madre di famiglia che non era punto superstiziosa, ma saldissima ed esattissima nella credenza cristiana, e negli esercizi della religione. Questa non solamente non compiangeva quei genitori che perdevano i loro figli bambini, ma gl'invidiava intimamente e sinceramente, perchè questi eran volati al paradiso senza pericoli, e avean liberato i genitori dall'incomodo di mantenerli. Trovandosi più volte in pericolo di perdere i suoi figli nella stessa età, non pregava Dio che li facesse morire, perchè la religione non lo permette, ma gioiva cordialmente; e vedendo piangere o affliggersi il marito, si rannicchiava in se stessa, e provava un vero e sensibile dispetto" (Leopardi 1999a: 331-332).

Poi che crescendo viene, / l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre / con atti e con parole / studiasi farli core, / e consolarlo dell'umano stato: / altro ufficio più grato non si fa da parenti alla lor prole. / Ma perchè dare al sole, / perchè reggere in vita / chi poi di quella consolar convenga? (vv. 45-54).

El recién nacido asimilado por Lucrecio a un naufrago, expulsado entre lamentos por el útero materno-mar, está desprovisto de todo lo que ayuda a vivir. La visión de Leopardi otorga al amor, en este caso de los padres, una relevancia crucial. Estos «sostienen» al recién nacido con actos, con palabras, lo consuelan del «umano stato». Sin embargo, la potencia del amor no parece justificar racionalmente su acto de traer al mundo una nueva vida; la pregunta, trágica, es formulada en los versos siguientes: «Se la vita è sventura, / perchè da noi si dura? / Intatta luna, tale / è lo stato mortale.» (vv. 55-56). Ese «durar», ese inextinguible soportar y perseverar en la vida que rige la vida humana, es tan irracional como innegable. El descubrimiento de dos lógicas igualmente potentes que rigen el pensamiento sin que ninguna de ellas pueda vencer definitivamente a la otra, la apertura a la lógica paradójica de la vida desde la constatación de su sinrazón, esta comprendida en esta pregunta.

Entre los seres humanos «si dura», se perpetúa la especie, se propaga la simiente de siglo en siglo, y ello a pesar de la «sventura» que, no de un modo accidental, sino de un modo cierto e inevitable constituye la vida humana como ley de la naturaleza.

Abrirse a esa contradicción, a esa aporía, es lo más cerca que se puede estar de una interpretación de la idea de naturaleza, dejando que dentro de ella entre la consideración misma de la realidad en su totalidad. La interlocutora del pastor, la luna, muestra su condición inmortal, quizá indiferente a las angustiosas palabras del yo poético: portadora del misterio último de la existencia que lo mortal y sensible desconoce: «Intatta luna, tale / è lo stato mortale. / Ma tu mortal non sei, e forse del mio dir poco ti cale» (vv. 56-60).

La luna es «intatta»; ensoñada con la pureza y virginidad de Artemisa, la inteligencia humana no puede tocarla. Permanece siempre en un más allá, que la Luna, como figura de la existencia inmortal, oculta. Con la sencillez que solo la trayectoria poética del más grande poeta de la literatura italiana, después de Dante, podía alcanzar, Leopardi da aquí la vuelta a la

consideración ontológica tradicional occidental. Si el orden aristotélico-tomista concebía la realidad ontológica a partir de una diferenciación fundamental entre potencia y acto, y otorgaba la prioridad ontológica al acto; es decir, si consideraba la esencia como anterior ontológicamente y temporalmente, a la existencia; vemos que Leopardi diseña en su poesía una concepción contrapuesta: la prioridad ontológica es de la potencia (la existencia inmortal de la materia), del poder ser de las cosas, mientras que lo actualizado de esa potencia, la vida sensible, como la del pastor, figura de la vida en general y de los seres concretos, quedan marcados por el signo de la gratuidad, de la fragilidad. La existencia, en apariencia indiferente, en cualquier caso misteriosa, inmortal, figurada en la luna, tiene en la concepción de Leopardi la primacía ontológica y temporal. Por eso la luna esta ensoñada como una diosa.

La respuesta, sea cual sea, del sentido de la naturaleza no la conoce el hombre, criatura mortal y sensible, sino que queda «custodiada» en lo que por otra parte sustenta sus raíces. En un nuevo oscilar del pensamiento poético, la luna, reprimiéndose por un momento su virginal indiferencia hacia el poeta, cobra el valor de punto de vista absoluto que la naturaleza ejerce sobre si misma, como si estuviese dotada de un saber, de la sabiduría de una diosa conocedora de una providencia que ordena cada elemento a una finalidad que en armonía regula a todas las criaturas:

Pur tu, solinga, eterna peregrina, / che sì pensosa sei, tu forse intendi, / questo viver terreno, / Il patir nostro, il sospirar, che sia; / che sia questo morir, questo supremo / scolorar del sembiante, / e perir della terra, e venir meno / ad ogni umana amante compagnia. / E tu certo comprendi / il perchè delle cose, e vedi il frutto / del mattin, della sera, / del tacito, infinito andar del tempo. Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore / rida la primavera, / a chi giovi l'ardore, e che procacci / il verno coi suoi ghiacci. / Mille cose sai tu, mille discopri, / che son celate al semplice pastore. (vv. 61-78).

La luna que no ha estado viva nunca ¿cómo podría entender la muerte y en qué consiste ese «supremo scolorar del sembiante»? Sin embargo, basta entender que la Luna es figura de la naturaleza, para comprender que la síntesis de potencia y acto, de esencia y existencia, de materia y forma, de existencia y vida, debe preceder a toda constitución de la realidad. Se la

atribuye entendimiento, («intendi») del dolor humano, de la muerte y en la separación de los seres queridos. Se le atribuye comprensión («comprendi») del «perchè delle cose», del orden natural; y visión («vedi») de los frutos, en el sentido de la finalidad de los diversos momentos de cada ciclo vital («del mattin, della sera»).

Ve asimismo el fruto, el fin, del «tacito, infinito andar del tempo». A diferencia de Lucrecio, que está firmemente convencido de la falta de un orden finalista en la naturaleza, Leopardi, en esa apertura de la imaginación activa, en esa proyección de sí mismo en la figura femenina de la diosa luna, símbolo de la sabiduría del eterno femenino, queda «abierto» a la posibilidad y a la comprensión de un sentido armónico y final del universo, pero esto no resolvería la infelicidad de los seres particulares y en cualquier caso quedaría vedado al hombre: el entender, comprender, ver, de la luna, símbolo de la naturaleza, es la otra cara de la ignorancia total del hombre. La belleza de la primavera, su ardor, los hielos del invierno son los motivos de los siguientes versos de nuevo apelantes a un sentido final que la Luna, como figura de la naturaleza, custodia en su silencio. Se le atribuye ahora el saber:

El «semplice pastore» del v. 78 al que está oculto el saber representa no solo al yo poético sino a toda la humanidad, hoy y siempre en diálogo irrenunciable e innegable con un tú (tres veces evidenciado en estos seis versos).

A partir del verso 79 inicia una meditación en cuyos versos se expresa y culmina el recorrido longiniano-lucreciano de Leopardi. Como decía Platón en el *Fedro*, el poeta alza su mirada al cielo y actualiza y moviliza en él a la *naturaleza* (grandes pensamientos y fuertes y nobles sentimientos), en la contemplación, preso de admiración y estupor, ante la cúpula celeste, representación grandiosa de la *naturaleza* fuera de él:

Spesso quand'io ti miro / star così muta in sul deserto piano, / che in suo giro lontano, al ciel confina; / Ovver con la mia greggia / seguirmi viaggiando a mano a mano; / e quando miro in cielo arder le estelle; / dico fra me pensando: A che tante facelle? / che fa l'aria infinita, e quel profondo / Infinito seren? Che vuol dir questa / solitudine immensa? Ed io che sono? / Così meco ragiono: e della stanza / smisurata e superba, / E dell'innumerabile famiglia; / Poi di tanto

adoprar, di tanti moti / d'ogni terrena cosa, / girando senza posa, Per tornar
sempre là donde son mosse; / uso alcuno, alcun frutto / indovinar non so. [...]
(vv. 79-98).

La *cura* lucreciana se expresa en Leopardi de acuerdo con los dos elementos que, en nuestra paralela investigación sobre lo sublime, conforman la contemplación de la naturaleza. El *incipit* «spesso», como el «sempre» del idilio *L'infinito*, nos habla de una recurrencia en el tiempo, en ese hábito leopardiano de la contemplación. El verbo de la acción de contemplar («miro») guarda, como sabemos, el sema latino de «*mirum*», inherente al verbo «*miror*»: asombrarse, admirar, rasgo que hace de la de Leopardi una contemplación admirativa en la que aparecen varias imágenes. La primera, la del horizonte sobre el que pende la luna que muestra un desierto cuya curva lejana toca con el cielo. La imagen podría aludir a la propia modernidad donde lo terrenal, en su descarnada realidad desértica «toca», no se distingue ya ontológicamente —no como ocurría en la antigüedad—, del plano «celeste», regido por un astro «muto».

La siguiente imagen trae de nuevo al imaginario del lector la analogía entre el curso inmortal de la luna y el mortal recorrido del pastor y su rebaño, una bella imagen ya apuntada en *Zibaldone* [23] «vedendo meco viaggiar la luna» (Leopardi 1999a:35). Y finalmente, con la tercera imagen, con el «miro in cielo arder le stelle», concluye la serie de ocasiones contemplativas a las que alude el adverbio «spesso». La contemplación de la luna en el horizonte, de la luna acompañando al rebaño, de las estrellas brillar en el cielo, produce en el sujeto, junto con la admiración, el estupor. Sobre estos sentimientos se despliega la reflexión interrogativa (porque constituida por preguntas sin respuesta) del yo poético- pastor: «dico fra me pensando». Es el «mirare», como maravilla y sorpresa, lo que desencadena el pensamiento, la contemplación meditativa provocada por una idea de naturaleza sublime, que fascina y aterra. Es decir estamos ante los efectos de la naturaleza en un alma cuya naturaleza a su vez, es sublime.

¿Para qué sirven tantas estrellas? Nos recuerda lo sublime matemático que, según la futura teorización de Kant, ante la incapacidad de la sensibilidad de aprehender la infinidad de estrellas, hace brotar la idea de infinito, que está en

el hombre, no en la naturaleza. Pero la pregunta de Leopardi es otra: ¿existe un «para qué» al que responda la masa inconcebible de la materia celeste? La admiración ante «aria infinita», «quel profondo infinito seren» «solitudine immensa», lleva a la inevitable pregunta por su finalidad. Perteneciente a una sola única realidad, la de la naturaleza, el yo lírico se pregunta igualmente por su propio ser: «ed io che sono?» No hay que olvidar nunca la particular perspectiva leopardiana: una perspectiva que como la de Lucrecio es capaz de aunar la poesía y la filosofía de su tiempo dando a luz, en esa fusión, a una nueva cosmovisión. El saber enciclopédico de Leopardi, su actividad erudito-científica de los primeros años, su curiosidad ante la antigua ciencia astronómica comprendida sin las trabas de la religión, y ante las ciencias de la vida incipientes en esos años, están detrás de sus visiones líricas, constituyen uno de sus polos, el racional, que gana así el poder de conmover al hombre, perdido en un espacio infinito en un universo sin finalidad del siglo XIX, que prepara la crisis del *novecento*. Las medidas astronómicas experimentadas en su imaginación cósmica le otorgaban una visión de la insignificancia del hombre que propiciaba y hacía posible su futuro humanismo: «ragiono» (v. 90) es el verbo que introduce la coexistencia del razonar sobre «la stanza smisurata e superba» y la imposibilidad de adivinar («indovinar»), «uso alcuno, alcun frutto» (vv. 97-98), una finalidad para la «machina mundi» lucreciana (L. V, vv. 95-99) (Lucrezio 1986:326).

El razonamiento queda interrumpido en el v. 98, rompiéndose El verso por primera vez, ante el cambio de perspectiva, ante el paso al punto de vista absoluto de la naturaleza que conoce³⁸⁰: «[...] Ma tu per certo, / giovinetta immortal, conosci il tutto» (98-99). Sería un error interpretar como irónica, casi rencorosa recusación a la luna, este último interpelar a su sabiduría. Algo de ello, sin embargo, hay pues acto seguido el yo poético da voz al dolor de las criaturas sensibles que desde la vida se preguntan el porqué de su existir. Pero es la ambigüedad lo que mantiene intacto el valor ontológico y simbólico del canto.

Aunque como en el *Cantico del gallo silvestre*, el misterio de la naturaleza pueda perderse sin ser nunca entendido o reconocido por la mente humana, no es menos cierto que queda como custodiado por la naturaleza

³⁸⁰ Como en *L'infinito*, «ma» introduce el reverso del problema planteado.

misma en su eterno fluir, que aquí esta representado por la luna. La personificación en «giovinetta inmortal» del misterio de la naturaleza nos habla de ella, de una naturaleza que más allá de los límites del razonamiento filosófico, —negador de un orden metafísico y providencial—, posibilita la generación de lo que hay, como potencia de ser de las cosas eternamente renovables. Decirle a la luna: «conosci il tutto» quiere decir, en realidad: no es posible para el conocimiento humano comprender cómo de la existencia inmortal de la materia se genera nuestra vida sensible e inteligente, ese secreto queda eternamente custodiado por ti, que lo conoces en el sentido de que «lo eres». Leopardi, proyectado en el pastor, no puede pronunciarse respecto del punto de vista de las cosas que son eternamente, acerca de lo que constituye las raíces últimas de la realidad, y que él recoge a lo largo de su obra con la palabra «naturaleza» (privilegiando este término al de «Dios», o al de «materia»). Pero sí puede expresar el suyo particular, el punto de vista de la criatura mortal e inteligente, sensible a la belleza como al dolor: «Questo io conosco e sento, / che degli eterni giri, / che dell'esser mio frale, qualche bene o contento / avrà fors'altri; a me la vita è male» (100-104).

El mal, conocido en cuanto que experimentado, que el pastor siente y conoce, queda circunscrito a la vida, y a la vida de hombre en particular «a me la vita è male». No ya la felicidad; el poco de «bene o contento» que «degli eterni giri» —y aquí la referencia es a Dante, poeta-filósofo de la armonía universal— y del propio ser en el mundo se puede obtener, a él no le compensa en comparación con el mal cierto y seguro de la vida. Ese «fagile» bene puede existir para otros, no para él para el que la vida «è male» sin paliativo alguno, ley incontrovertible de la naturaleza. En los versos siguientes comparece la tercera categoría ontológica que conforma el cuadro del mundo dibujado por el canto: la vida animal. El tema será muy explotado por Nietzsche quien, como otros han demostrado (Galimberti: 1992), asimila no pocas ideas del poeta de Recanati (en concreto el tema del rebaño aparece en la *Seconda Intempestiva*).

O greggia mia che posi, oh te beata, / che la miseria tua, credo, non sai! /
Quanta invidia ti porto! / Non sol perchè d'affanno / quasi libera vai; / ch'ogni
stento, ogni danno, / ogni stremo temo subito scordi; / ma più perche giammai

tedio non provi. / Quando tu siedi all'ombre sopra l'erbe, / tu se' queta e contenta; e gran parte dell'anno / senza noia consumi in quello stato. (vv. 105-116).

Más allá de la imagen bucólica, el rebaño representa la contrafigura natural del aspecto melancólico del alma humana. Lucrecio, como hemos estudiado en su Libro III, es el paradigma en la antigüedad de ese sentimiento que se incrementa en un modo exponencial en la modernidad. El término aquí usado es tedio, el latino, aunque sabemos que el término preferido por Leopardi era «noia». La apertura al tiempo de los fines constituye para el hombre un paso antropológico de singular importancia que lo aleja para siempre del eterno presente, inherente a la naturaleza, de los animales. La de los rebaños que reposan sobre la hierba es una forma de insensibilidad, pero desde la vida del hombre que sufre puede ser mirada con nostalgia. El dulce no ser de «la vida solitaria», sin embargo, se ha vuelto ahora imposible para el yo lírico. Es importante resaltar que la «ausencia de dolor» de la animalidad es fundamentalmente capacidad de olvidar el dolor (que sí existe también para ellas) y de librarse del afán del futuro y del lamento del pasado, que en cambio acucian al hombre. Del mismo modo que la «felicidad» de la antigüedad humana, entendida como estadio antropológicamente colindante con la animalidad no es felicidad plena sino capacidad de olvido, distracción e ilusión. Retengamos los adjetivos que Leopardi otorga a este estadio: «queta e contenta», para recordarlos en nuestro análisis de *La ginestra*. Frente a esta quietud «senza noia» el pastor siente envidia.

Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra, / e un fastidio m'ingombra / la mente ed uno spron quasi mi punge / sí che sedendo, più che mai son lunge / di trovar pace o loco. / E pur nulla non bramo e non ho fino a qui cagion di pianto. / Quel che tu goda o quanto, / non so già dir; ma fortunata sei. / Ed io godo ancor poco, / o greggia mia, ne di ciò sol mi lagno. / Se tu parlar sapessi, io chiederei: / dimmi: perché giacendo / a bell'agio, ozioso, / s'appaga ogni animale; / me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale? (117-132).

No es felicidad lo que el pastor envidia en sus animales sino la ausencia de ese afán que a él le consume. Un afán que Leopardi explora en sus

múltiples vertientes en el *Zibaldone*, bajo la denominación por él mismo dada, de *teoria del piacere*, y que constituye un nudo crucial en la dilucidación de cuál sea la naturaleza humana aquí en contraposición con la animal, más cercana a la naturaleza. El deseo de infinito, como recuerda Bova (1992), deja muy pronto de definirse, de un modo idealista, como distintivo del la destino moral del hombre y como prueba de su pertenencia a un universo espiritual al margen del natural, en el que ese deseo de infinito encontrará su realización (una idea que Leopardi aún defendía en *Zibaldone* [44])³⁸¹. Muy pronto Leopardi rechaza toda trascendencia, ciñéndose en la explicación del deseo, a la dimensión de la naturaleza a la que pertenece el ser humano como el animal. Véase a este respecto *Zibaldone* [180].

La explicación del deseo de infinito queda vinculada a la constitución biológica del hombre en el desarrollo exponencial de su razón, y la *noia* —melancolía, como ya vimos— se muestra como síntoma del elevado estadio espiritual del hombre sin que de ello se extraiga ningún corolario sobre su destino superior en el universo. Pero el reconocimiento del origen biológico y no metafísico del deseo de infinito humano, la identificación de la melancolía con la espiritualidad humana como el reverso del entusiasmo antiguo³⁸², no impide a Leopardi valorar la espiritualidad, en su pura condición desiderante y gratuita, como lo constitutivamente humano y capaz de crear valores. Como en «Alla sua donna», momento más alto del particular platonismo leopardiano, el canto tiene un momento en el que la hipótesis de la elevación sideral del deseo, halla su lugar. Los últimos versos recuerdan al *Fedro*, y a la vez al universo de Dante, con la alusión a las alas, que como sabemos les nacen a

³⁸¹ L'infelicità nostra è una prova della nostra immortalità, considerandola per questo verso che i bruti e in certo modo tutti gli esseri della natura possono esser felici e sono, noi soli non siamo nè possiamo. Ora è cosa evidente che in tutto il nostro globo la cosa più nobile, e che è padrona del resto, anzi quello a cui servizio pare a mille segni incontrastabili che sia fatto non dico il mondo ma certo la terra è l'uomo. E quindi è contro le leggi costanti che possiamo notare osservate dalla natura che l'essere principale non possa godere la perfezione del suo essere ch'è la felicità, senza la quale anzi è grave l'istesso essere cioè esistere, mentre i subalterni e senza paragone di minor pregio possono tutto ciò, e lo conseguono, il che è chiaro a mille segni e per le ragioni ancora indicate in un altro pensiero (Leopardi 1999a:72-73).

³⁸² Pensemos por ejemplo en el deseo de infinito en Dante, que es deseo de conocimiento que eleva al hombre, en un camino de purificación de la materia, hasta Dios.

aquellos que han alcanzado un cierto estadio en el camino del conocimiento, que es uno con el del amor: «Forse s'avess'io l'ale / da volar su le nubi, / e noverar le stelle ad una ad una, / o come il tuono errar di giogo in giogo, / Più felice sarei, dolce mia greggia, / Più felice sarei candida luna. / (vv. 133-138).

Junto a la existencia eterna de la luna, la inconsciente y vital del rebaño, la dolorosa y consciente del pastor, se nos presenta una sorprendente nueva categoría, en el modo hipotético: la angélica. Y junto a esta, la imagen querida por Leopardi del «tuono». No sabemos si esa condición soñada le asimilaría a la condición a la que pertenece la luna, la del punto de vista absoluto de la existencia, sabemos solo que, siempre en la modalidad de la hipótesis y de la duda («forse») tal condición debe ser lo más cercano a la felicidad. Nos interesa recalcar que Leopardi tiene la virtud de presentar como hipótesis plausible, desde el celo antiplatónico de su concepción antiespiritualista, un cuadro de extraordinaria belleza que consuela y casi da cuerpo a su espiritualidad. La oscilación que como en un movimiento pendular nos ha ido llevando y trayendo de un polo a otro de la visión leopardiana vuelve por última vez a la convicción trágica de la precariedad de la vida sensible sea cual sea su condición, en sus diferentes modos de sucumbir a una idea de naturaleza cuya ley manifestada en la vida del hombre se experimenta como mal. Pero el hecho de que sea la última no excluye que se presente, como una de dos alternativas, como lo indica la preposición disyuntiva al principio del verso: «O forse erra dal vero, / mirando all'altrui sorte, il mio pensiero: / Forse in qual forma, in quale / stato che sia, dentro covile o cuna, / è funesto a chi nasce il di natale» (139-143), enunciados, todos ellos altamente modalizados por la duda.

La hipótesis de que el mal, como dolor intrínseco al ser individual, sea inherente a la vida, en todas sus formas, también aquellas extra-terrestres si las hubiera, la expone el propio Lucrecio, quien curiosamente, aun negando la vida en las antípodas, no negaba la posibilidad de otras forma de vida en el espacio infinito, en otros mundos. Esto que dio lugar a las elucubraciones de Fontanelle no dejaba indiferente a Leopardi (como vimos en el *Saggio sopra gli errori popolari degli anrichi*), y se deja entrever también en la estrofa final de *Alla sua donna*. Pero la sentencia con que acaba la el *Canto notturno* pone el punto en el polo de la sabiduría trágica que comprende la vida en general, la animal y la humana («in covile o cuna») sujeta a un orden natural, a una ley de

la naturaleza manifestada como mal físico para sus criaturas, quedando la existencia de la que esos seres emergen como fondo último y desconocido, como tensión hacia la muerte que libera, según como la propia concepción que Lucrecio retrataba en el Libro III.

Natura, en el *Canto notturno*, es el término que como noema que absorbe en sí, en la intención de aprehender la realidad en su totalidad, las diferentes realidades creadas o manifestadas, compone en un solo cuadro las cuatro categorías que la conforman: la muda existencia eterna del universo figurada en la Luna es naturaleza; el pastor que desea y anhela, siente tedio y dolor, y hace preguntas, es naturaleza. El rebaño, criaturas sufrientes pero agraciadas por la capacidad de olvidar, que reposan en un eterno presente, son naturaleza. El sueño del pastor, la imaginación de un vuelo feliz como trueno o ángel, o en cualquier caso, como ser dotado de alas, es también, en su más elevada espiritualidad, naturaleza. Y naturaleza es sobre todo la composición de este universo poético que, mientras contempla y admira la naturaleza con estupor, no olvida ni que ella misma es una entre las muchas formas en que se manifiesta, no olvida que es un punto de vista de la naturaleza sobre la naturaleza, ni que *su* punto de vista es el único desde el que puede ejercer su contemplación, hacer emerger de la existencia insensible, ese punto de vista particular y humano. Una *scepsis* que consiste en no sucumbir ni a un materialismo radical ni a un idealismo liberado del prejuicio del mundo, sin obviar, al mismo tiempo, lo que de verdad entrañan cada una de ellos. Un pensamiento trágico que queda abierto al misterio sin apaciguarse en la siempre oscilante y renovada investigación de la naturaleza.

Hablando en términos kantianos, en el *Canto Notturmo* prevalece lo sublime matemático; en *La ginestra o il fiore del deserto*, la obra más discutida de Leopardi después de *L'infinito*, prevalece lo sublime dinámico. Las manifestaciones terribles y sin medida de la naturaleza, que en el Pseudo-Longino se ponían de relieve como aquellas a las que el poeta espontáneamente mira para retratar lo grande y sublime del alma humana, que en el *De rerum natura* forman la atmosfera predominante, concentrada especialmente en el libro VI (dedicado a los desastres naturales que apuntan a la ausencia de fines en la naturaleza), reaparecen en esta poesía que se ha comprendido como la obra-testamento de Leopardi, aquella en la que el poeta

dice su última palabra y deja su legado a los hombres, como lo indica el hecho de que ocupe el último lugar en los cantos³⁸³.

A nosotros, de acuerdo con nuestra investigación, nos interesa, como siempre, preguntarnos qué es naturaleza en este canto, sin que con ello dejemos de ver, como no puede ser de otro modo, cuál es el mensaje de Leopardi para la posteridad, cuál la enseñanza, la advertencia de nuestro poeta para la humanidad, si es que la hay.

En esta ocasión transcribimos el poema en el Apéndice 10, para la rápida consulta del lector, y citaremos los diversos contextos según progrese nuestro análisis. Lo primero en que tenemos que reparar es en el epígrafe formado por la cita evangélica que nos aporta la clave de lectura: «Y los hombres prefirieron las tinieblas en lugar de la luz» (Juan III, 19). El evangelista que narra el fin del mundo o apocalipsis, explica su causa en la preferencia del hombre por las tinieblas, quedando referida la metáfora «luz-tinieblas» a la oposición-sabiduría falsedad. La poesía es síntesis de contradicciones que pueden resolverse en una pacificación de los opuestos o, como en este caso, en un milagroso mantenimiento de esas contradicciones en el ámbito de una única visión. ¿Cuál es la visión que consigue aunar, en una única contemplación, los sentidos contrapuestos de la naturaleza? Un desierto, el desierto de la realidad, que ve elevarse el volcán coronado por una boca siempre presta a producir muerte, y de la tierra yerma que rodea al volcán, alimentándose de ella, la planta, «[...]contenta dei deserti» (v. 7), —como ya la *greggia* del *Canto notturno*— que exhala un perfume «che Il deserto consola. [...]» (v. 36). ¿Qué son volcán y planta sino manifestaciones de esos conceptos que forman los dos polos inseparables de la naturaleza? Existencia, el volcán: imagen de la indiferente materia; vida, la retama: imagen del ser sensitivo ser que sufre. Ambas imágenes representan a la naturaleza o bien como materia inerte o bien como ser sensitivo que sufre, como modo de ser de la materia, manifestado en el orden natural, inherente a los seres vivos, que nacen y mueren. O en lenguaje lucreciano, figuras, el desierto y el volcán, del eterno ser de los átomos de la materia; figura la retama, (como el conejo y la serpiente, también mencionados) de los seres particulares que en ese desierto nacen y

³⁸³ Ha resaltado Gioanola el hecho de que la última en escribirse es la lírica *Il tramonto della luna*.

mueren. Hemos visto en diversos contextos del poema lucreciano, la *vanitas* precristiana de Lucrecio, que considera toda formación de la naturaleza como accidente del verdadero ser de la materia en su constitución atómica eterna, de modo que mito e historia quedan sorprendentemente equiparados. Esa óptica es la del poema que nos presenta un recuerdo de la gloria pasada del hombre y la ciudad: «[...] Anco ti vidi / de' tuoi steli abbellir l'erme contrade / che gingon la cittade / la qual fu donna de' mortali un tempo,/ e del perduto impero / par che col grave e taciturno aspetto / faccian fede e ricordo al passeggiere» (6-12).

Ante la fastuosa Pompeya cubierta por la lava del «sterminator Vesevo» siente la retama piedad: «Dove tu siedi, o fior gentile, e quasi / i danni altrui commisserando, al cielo / di dolcissimo odor mandi un profumo, / che il deserto consola» (34-37). Si la planta es capaz de sentir piedad es porque al igual que el volcán, —metáfora de la naturaleza eterna e indiferente—, le retama, además de ser vida vegetativa, en su valor simbólico, es otra cosa. El poeta ve en ese aportar al aire su perfume una analogía con la capacidad humana de sentir piedad por el dolor de los seres vivos: «quasi / i danni altrui commisurando».

«Quasi», es muy a menudo el matiz que permite a Leopardi dejar de ser un nihilista puro, para convertirse en poeta portador de esperanza. El propio Lucrecio, en una invectiva contra la religión, generada por el temor, nos decía qué es en realidad, bien entendida, la *pietas*: «mage pacata posse omnia mente tueri» «poter osservare tutto con uno spirito che nulla può turbare» (Lucrezio, L. V, v. 1203) (Lucrezio 1986: 406-407)³⁸⁴.

³⁸⁴ En este pasaje sobre la piedad, Lucrecio atribuye a la religión, entendida como culto supersticioso a los dioses, una gran parte de la infelicidad humana, una idea que Leopardi toma y amplía adaptándola a su siglo. He aquí el pasaje: O genus infelix humanum, talia divis / cum trib uit factas atque iras adiunxit acerbas! / quantos tum gemitus ipsi sibi, quantaque nobis / vulnera, quas lacrimas peperere minoribu' nostris! / nec pietas ullast velatum saepe videri / vertier ad lapidem atque omnis accedere ad aras / nec procumbere humi prostratum et pandere palmas / ante deum delubra, nec aras sanguine multo / spargere quadrupedum nec votis nectere vota, / sed mage pacata posse omnia mente tueri” “ O razza sfortunata degli uomini, che hai attribuito agli dei tali effetti e gli hai prestato collere crudeli! Quanti gemiti vi siete preparati voi stessi, quante piaghe per noi, quante lacrime per i nostri discendenti! Pietà non è mostrarsi ad ogni istante coperto d'un velo e rivolto verso una pietra e avvicinarsi a tutti gli altari; non è piegarsi fino a terra prosternandosi a tenere il palmo delle mani aperto davanti ai

A continuación va a aparecer por primera vez el término *natura*, veamos su acepción: «A queste spiagge / venga colui che d'esaltar con lode / il nostro stato ha in uso, e vegga quanto / è il gener nostro in cura / all'amante natura» (vv. 36-41).

La piedad o religiosidad como relación y culto del hombre hacia una naturaleza considerada divina, la idea de una actitud de cuidado («in cura») por parte de la naturaleza (que si dotada de ello y de voluntad, quedaría vivificada y personificada) no está presente en el poema. Piedad, no es tampoco la elevación de la humanidad por encima de la naturaleza que la ha generado, concibiéndola —como la ideología que sustentaba el *Tratado*—, como cúspide y fin final del universo. Basta abrir los ojos, —pero los hombres consiguen cerrarlos, prefiriendo las tinieblas—, para ver, cuál es la «cura» que «l'amante natura» ejerce sobre el hombre. «Amante» un calificativo irónico que muestra el resentimiento de Leopardi hacia aquellos que defienden la bondad de la naturaleza, más que hacia la naturaleza misma. Del aspecto de esta como «possanza», tenemos una descripción inmediatamente después en la que el sentimiento predominante es un cierto *tambhos* griego, ante una fuerza no susceptible de culpa que, como una divinidad griega arcaica, destruye sin ver con el más leve e *inintencionado* gesto:

[...] e la possanza / qui con giusta misura / anco stimar potrà dell'uman seme, / cui la dura nutrice, ov'ei men teme, / con lieve moto in un momento annulla / in parte, e può con moti / poco men lievi ancor subitamente / annichilare in tutto (vv. 41-48).

Una naturaleza que recuerda a la divinidad homérica de Zeus que con un leve gesto destruye un mundo.

La lectura de las eras geológicas, de las capas terrestres que señalan no generaciones sino eras enteras de seres vivos, que forman el suelo sobre el que ahora viven otros, no nos habla del dominio del hombre sobre la Tierra sino de su insignificancia en el tiempo de la Tierra: «Dipinte in queste rive / son

santuari degli dei; non è inondare gli altari col sangue degli animali o intrecciare senza sosta voti su voti; ma piuttosto poter osservare tutto con uno spirito che nulla può turbare» (Lucrezio, L. V, vv. 1194-1203) (Lucrezio 1986: 406-407).

dell'umana gente / *Le magnifiche sorti e progressive*» (50-51). El pensamiento anti-historicista de Leopardi se desarrolla en los versos siguientes, desplegándose su concepción y filosofía de la historia que no ha cambiado desde que la expusiera en el inacabado *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*: «Qui mira e qui ti specchia, / secol superbo e sciocco, / che il calle insino allora / dal risorto pensier segnato innanti / abbandonasti, e volti addietro i passi, / del ritornar ti vanti, / e procedere il chiami.» (52-58). El paisaje desértico, mirado por un espectador que recuerda la vida humana ahora cubierta por las cenizas se convierte en una alegoría de la verdad de la condición humana: alegoresis son el desierto, el volcán y la ginestra, alegorema es el significado de la verdad simbólica que estos elementos de la naturaleza representan. El «secol superbo e sciocco» puede encontrar en este paisaje desértico la verdad, como reflejada en un espejo: la toma de conciencia de la historia, y el rechazo del historicismo, puede colocar al hombre ante sí mismo, ya sin tapujos y sin mistificaciones. Leopardi considera el regreso a las filosofías espiritualistas propias del *ottocento*, un retroceso en aquello que el Renacimiento, «il risorto pensier segnato innanti», como redescubrimiento de la antigüedad, había abandonado. Este siglo —y con ello Leopardi no contradice la concepción que ya en el *Saggio sopra gli errori* esgrimía contra toda idea progresista de la historia—, retrocede a posiciones anteriores, las de la época oscura del medioevo («volti indietro i passi, del ritornar ti vanti»), perdiendo así la lucidez de posiciones más antiguas en el tiempo, la de la antigüedad pagana recuperada a partir del *quattrocento* («il risorto pensier»), y a este movimiento que considera erróneamente innovador, lo llama avance, progreso. La historia, como enseñaba Vico, hace bucles, avanza y retrocede, y el conocimiento así mirado, como tantas veces hemos querido resaltar, es para Leopardi, más comprensión de los límites insoslayables del conocimiento y destrucción de errores, desmitificación, que descubrimiento de verdades positivas. Sin embargo, la moderna ideología recupera tales supuestas verdades positivas: por un lado, la sempiterna certeza de la trascendente misión del hombre en el universo, proyectada en un más allá. Por otro, además, adaptándose a las nuevas exigencias, la nueva ideología católico-liberal, (a la que en especial están referidas las expresiones «magnifiche sorti e progressive», y «secol superbo e sciocco») construye, —llena de optimismo y fe en la técnica y la

ciencia capaces de dominar y someter a la naturaleza entendida como resistencia al poder del hombre— un nuevo mito que guíe la historia. Ese mito, propio de nuestro tiempo, que hace de la economía, la sociología, la medicina, la ciencia y la técnica en general —¿qué habría dicho Leopardi de una expresión como «inteligencia artificial», de las inquietudes científicas de un primer mundo concentrado en alargar al máximo la vida humana, mientras los problemas derivados de la superpoblación el hambre, la sed, asolan a las tres cuartas partes de la población mundial?— la guía del hombre del siglo XIX hasta el nuestro, es el mito que le toca ahora destruir al poeta-pensador, que de-mistificando devuelve al hombre una descarnada pero cierta esperanza. El nuevo mito católico-liberal, como ya el católico ilustrado, no deja de ser un «pargoleggiar», lluvia de *doxaí* por usar el término platónico, ideología pueril que oculta los verdaderos fines de unos pocos: «Al tuo pargoleggiar gl'ingegni tutti, / di cui lor sorte rea padre ti fece, / vanno adulando, ancora / ch'a ludibrio talora / t'abbian fra se. [...]» (vv. 59-63). Los ingenios que han tenido la desgracia de nacer en este siglo, aunque en su interior piensen y sientan lo contrario, adulan y ensalzan tus pueriles y triunfalistas ideas del nuevo siglo.

Comienza a delinearse la posición, fuertemente subjetiva y agónica, en definitiva, titánica, de Leopardi:

[...] Non io / con tal vergogna scenderò sotterra; / ma il disprezzo piuttosto che si serra / di te nel petto mio, / mostrato avrò quanto si possa aperto: / ben ch'io sappia che oblio / preme chi troppo all'età propria increbbe. / Di questo mal, che teco / mi fia comune, assai finor mi rido. (vv. 64-71).

Leopardi amó la gloria, fantasma de virtud, y la persiguió con verdadera devoción; recordemos su juvenil «smoderato desiderio di gloria» que guía su aspiración y sus esfuerzos. La madurez del pensamiento hace que el antihistoricismo se convierta no solo en filosofía de la historia sino de la propia vida. La verdad ha sustituido el deseo de gloria, o mejor, la idea de una aurea fama que trascienda en la historia ha sido sustituida por una sabia e inmanente gloria que perece, como todo perece, diciendo la verdad. Leopardi, mostrando el desprecio que se encierra en su pecho («nel petto mio») por la mentira del siglo con una total claridad («quanto si possa aperto»), previa a la inevitable

caída («scenderò sotterra»), muestra también que ha alcanzado la indiferencia cósmica que solo el sabio alcanza: la que le permite reírse del olvido (lo contrario de la gloria) que el siglo otorga a quien lo ataca, ante todo porque es un olvido (aquél al que están destinadas todas las cosas) que es común a ambos («che teco mi fia comune»). Reír de ese mal es liberador, como lo era para Lucrecio resaltar la indiferencia de los dioses hacia los destinos humanos, y la inocencia de los elementos destructores de la naturaleza. Es la risa de las *Operette morali*, la risa lucianesca que borrando todo horizonte de trascendencia devuelve al hombre pocas e indestructibles verdades. A Leopardi no le importa que su nombre vaya a ser olvidado, teniendo en cuenta que todo lo demás será también engullido por el tiempo; le importa ser honesto y dar su interpretación de la realidad, que además ha sido precursora de los grandes pensadores de la segunda mitad del siglo XIX y del XX, desde Nietzsche a Benjamin. Una nueva caracterización de su siglo, nos da nuevas claves para interpretar la particular concepción leopardiana de la historia:

Libertà vai sognando, e servo a un tempo / vuoi di novo il pensiero, / sol per cui
risorgemmo / dalla barbarie in parte, e per cui solo / si cresce in civiltà, che sola
in meglio / guida i pubblici fati. / Così ti spiacque il vero / dell'aspra sorte e del
depresso loco / che natura ci diè. Per questo il tergo/ vigliaccamente rivolgesti
al lume che il fe palese: e, fuggitivo, appelli / vil chi lui segue, e solo /
magnanimo colui / che sé schernendo o gli altri, astuto o folle,/ fin sopra gli astri
il mortal grado estolle (vv. 72-86).

¿Qué significa para Leopardi que el siglo XIX vaya buscando la libertad y que para ello convierta de nuevo en siervo al pensamiento? Hemos recorrido suficientes pasajes del *Zibaldone* como para reconocer la interpretación de la historia que subyace en estas líneas. La línea triunfante del pensamiento antiguo fue la platónico-aristotélica, pero junto a ella, también en el mundo latino (y muy especialmente en él) una vía subterránea del pensamiento iba intuyendo, desde la antigüedad, ese «depresso loco che natura ci diè». La «barbarie» en que cae el mundo antiguo no es otra cosa que el cristianismo y el medioevo, provocado por el estado de desorientación que el paulatino descubrimiento de la verdad iba provocando en el mundo antiguo. La época precristiana (que es la de Lucrecio) como ha resaltado Timpanaro (1969), que

cita los pasajes leopardianos sobre el milenarismo y el pirronismo de las inmediaciones del año 0, está impregnada de esta atmosfera apocalíptica previa al advenimiento del cristianismo. Este consiste esencialmente, desde el punto de vista de la filosofía de la historia, en la creencia en un más allá que complete y legitime el plano terrenal, despoblado de divinidades inmanentes. El tratado de Pseudo-Longino representa la incipiente fusión de las ilusiones del mundo antiguo y la nueva fe, de la filosofía griega y el *credo quia absurdum* oriental que son la base para el futuro pensamiento aristotélico-tomista. En él se citan alternativamente ejemplos de lo sublime griego y de lo sublime hebraico porque, en definitiva, en ambos casos el triángulo Dios, Hombre, naturaleza sigue en plena vigencia.

Pero un autor como Lucrecio, ya en el siglo I antes de Cristo, destronaba al hombre de ese rango, colocándolo en un incierto lugar y, sin embargo, escribía el más sublime de los poemas (según Horacio), lo cual demostraba una consciencia que, no sin grandes dificultades, comenzaba a abrirse paso.

Desde la concepción leopardiana, en el progreso de esa consciencia, el Renacimiento y la Ilustración representan aperturas mientras que la ola espiritualista e idealista del Romanticismo constituye una regresión. Pero esto no debe llevarnos a pensar que para Leopardi la *civiltà* está en el futuro redimido de todo espiritualismo y llevado al máximo proceso de ilustración; al contrario, la *civiltà* es lo que el pensamiento recupera, «in parte», después de la barbarie, porque ha sido el excesivo desarrollo de la razón el que, rompiendo el equilibrio entre naturaleza y razón, ha desembocado en esa barbarie. La religión cristiana en su primera fase es una vuelta a la naturaleza; en la segunda, «racionalización» y ocultamiento —con los mismos instrumentos de la filosofía griega— de los descubrimientos del mundo greco-latino. También la revolución supuso un repentino regreso a la naturaleza, rápidamente transformado en un nuevo orden aún más bárbaro, el de la guillotina. Leopardi, a nuestro modo de ver, considera el pensamiento como un veneno para las sociedades cercanas a la naturaleza, pero como un fármaco, una medicina, como el «ripugnante assenzio lucreziano», para las que ya han traspasado cierto grado de desarrollo: para estas, el pensamiento es aquello «sol per cui risorgemmo / della barbarie in parte, e per cui solo / si cresce in civiltà, che sola in meglio guida i pubblici fati».

Libertà es el sueño del Idealismo, en cuanto que este, como ocurre en Fichte, en Schelling, o Hegel, pretende explicar y subsumir el necesario mecanicismo del mundo, descubierto por las ciencias físico-matemáticas, a las leyes del espíritu.

Libertà es también el sueño de los liberales católicos, que defienden que el libre desarrollo del mercado coincide con el progreso de la entera sociedad, y que comienzan a desarrollar el fructífero matrimonio de la ética del trabajo y la lógica productiva (de la que hoy somos aún herederos). *Libertà* es el sueño del siglo XIX, como superioridad del hombre frente a la materia, frente a la naturaleza, que coloca ante sí, cosificándola, como si él mismo no fuese naturaleza, y que pretende moldear, utilizar y someter. A esto, Leopardi opone el pensamiento como único modo del hombre, en su estado actual, de resurgir; como único medio de «crescere in civiltà, che sola in meglio guida i publici fati».

El pensamiento que no cosifica a la naturaleza y que es capaz de comprenderse a sí mismo como parte de ella, tiene para Leopardi inmediatos efectos de civilización.

El pensamiento que rechaza la verdad («il vero»), de la condición humana: «Dell'aspra sorte e del depresso loco che natura ci diè», es decir, el destino mortal así como la inmanente y, por tanto, intrascendente posición del hombre en el universo, posición que nos da la propia naturaleza («che natura ci diè»), solo agrava el mal del hombre. La citación evangélica del comienzo toma aquí su pleno sentido: el siglo, asustado, «vigliaccamente» da la espalda al «lume» que revela al hombre este «depresso loco che natura ci dié». No contento con ello, llama «vil», malvado a quien lo sigue, y «magnanimo» a aquel que «astuto o folle», es decir, con plena consciencia de los fines utilitarios que persigue, o realmente persuadido de ello «fin sopra gli astri il mortal grado estolle»: impulsa hasta más allá de los astros, en sentido simbólico, la condición humana, el significado del hombre en el universo. La visión católico-liberal, así como la tradicionalmente católica, pero también, más en general, la de todos los que no se resignan a ver al hombre como un ser natural entre otros, considerándolo trans-natural, tal visión convierte en «malvados» a los que no comulgan con ella, y en «magnánimos» solo a los que comparten su principio. El ejemplo histórico privilegiado es Macchiavelli, señuelo de los Jesuitas, encarnación del mal, como si reconocer la condición

egoísta, natural, biológica del hombre, convirtiese al teórico, ipso facto, en una mala bestia³⁸⁵. De tal injusticia necesita liberarse Leopardi, y para ello expone una idea de naturaleza sumamente interesante y que nos da la clave para reconstruir el hilo conductor que une la primera y la segunda parte de nuestro trabajo:

Uom di povero stato e membra inferme / che sia dell'alma generoso ed alto, / non chiama se nè stima / ricco d'or nè gagliardo, / e di splendida vita o di valente / persona infra la gente / non fa risibil mostra; / ma se di forza e di tesor mendico / lascia parer senza vergogna, e noma / parlando, apertamente, e di sue cose / fa stima al vero uguale (vv. 87-97).

Es este un autorretrato de Leopardi, que, al contrario de su siglo y de los seguidores de este, no muestra fuerza y orgullo donde hay debilidad y limitación.

No ostenta ridículamente, como sí hacen los detentores de las «magníficas y progresivas suertes», valentía y gallardía y un espléndido vivir. Muestra lo que es, «lascia parer senza vergogna», lo que de grande hay en él, que es «dell'alma generoso ed alto», como lo que en él es pobre y triste, sus limitaciones físicas y materiales: «di forza e di tesor mendico»; habla (noma) también con honestidad («apertamente»), y juzga sus propias cosas, en conformidad con la verdad («e di sue cose / fa stima al vero uguale»). No es difícil leer en esto detalles existenciales de la vida de Leopardi, vituperado por sus ideas, quién sabe si hasta ser considerado malvado, incapacitado para la vida pública y social, destinado a la precariedad física y económica, consolado por la mirada inteligente de pocos amigos, pero rechazado a causa de su misma grandeza y lucidez. Firme en su actitud profundamente teórica, de quien poniéndose a filosofar esta dispuesto a llegar hasta al final en la interpretación de los hechos, aunque resulte doloroso e insoportable. ¿Qué es ser magnánimo? Leopardi salva para el hombre moderno el valor de la magnanimidad que ya describiera Aristóteles, y con tal fin nos advierte contra

³⁸⁵ Pensemos en la obra barroca *Promontorium male spei*, donde el protagonista es aleccionado y corrompido por Machiavelli en persona.

su falsa acepción, la que la modernidad ha construido, y el hombre nuevo tiene que deconstruir:

Magnanimo animale / non credo io già, ma stolto / quel che nato a perir, nutrito
in pene, / dice, a goder son fatto, / e di fetido orgoglio / empie le carte, eccelsi
fati e nove / felicità, quali il ciel tutto ignora, / non pur quest'orbe, promettendo
in terra / a popoli che un'onda / di mar commosso, un fiato / d'aura maligna, un
sotterraneo crollo / distrugge sí, che avanza / a gran pena di lor la rimembranza
(vv.98-110).

Sabiduría trágica («nato a perir, nutrito in pene») y reconocimiento del rostro terrible de la naturaleza, hacen al hombre magnánimo. Una ideología que parta de la superioridad del género humano en el interior de la naturaleza, concebida como providencial escenario para el despliegue de la Historia con mayúsculas, y de la Razón (sea en su versión tradicional y católica, donde la trama terrena corre paralela a la divina con la que finalmente confluye —pensemos en Dante—, sea en su versión inmanentista y historicista —por ejemplo, Hegel o Comte—), una magnanimidad concebida así, como reconocimiento del valor del hombre al margen de la naturaleza a la que debe someter y dominar con «fetido orgoglio», que debe concluir en «eccelsi fati e nove felicità» con los que esta supuesta nobleza «empie le carte» es justamente aquello contra lo que Leopardi combate.

Basta abrir los ojos para contra-argumentar esos ríos de palabras grandilocuentes, bastan los hechos de la naturaleza, los que en su aspecto sublime dinámico contrarían tales delirios de la humanidad. Como en Pascal, en Leopardi la grandeza del hombre es directamente proporcional a su capacidad para verse a sí mismo en su pequeñez: el hombre no es la cúspide de una creación, fin de todas las cosas, imagen de Dios. El magnánimo, que antes prometía la felicidad de un más allá, ahora promete la felicidad en la tierra: «nove felicità quali del ciel tutto ignora, non pur quest'orbe, promettendo in terra a popoli» (vv. 103-106), elemento, este último, «popoli», novísimo y destinado a ser, en el futuro, protagonista. Pero, como la divinidad arcaica que Leopardi describe en su primera publicación (la fingida traducción de un original: el «Inno a Neptuno»), del mismo modo, con la misma sensibilidad de

los griegos, el aspecto terrible de la naturaleza hace su aparición, desbaratando los sueños de endiosamiento del *magnanimo-stolto*, colocándolo en su «depresso loco», en su indefensión, en su estado creatural: «[...] popoli, che un onda di mar commosso, un fiato d'aura maligna, un sotterraneo crollo / distrugge sí, che avanza / a gran pena di lor la rimembranza». Motivos todos ellos sublimes longiniano-lucrecianos: maremotos, epidemias, terremotos, declinados de un modo que recuerda el sentimiento griego arcaico de la divinidad, del terror y la maravilla, que la ciencia, el conocimiento de las causas naturales, despersonaliza, pero que como sentimiento, ninguna racionalización puede hacer desaparecer. La naturaleza crea y destruye con igual empeño, engulle y crea en el mismo acto, y junto a ella, contemplándola sin negarla, sin negar su pertenencia a ella, es más, de ella recibiendo su ser, y su ser como es, hay otra naturaleza:

Nobil natura é quella / che a sollevare s'ardisce / gli occhi mortali incontra / al comun fato, e che con franca lingua, / nulla al ver detraendo, / confessa il mal che ci fu dato in sorte, / e il basso stato e frale; / quella che grande e forte / mostra se nel soffrir, nè gli odii e l'ire / fraterne, ancor piú gravi / d'ogni alto danno accresce / alle miserie sue l'uomo incolpando / del suo dolor, ma dà la colpa a quella / che veramente é rea, che de'mortali / madre é di parto e di voler matrigna (vv. 111-125).

Hemos tenido ya ocasión de referirnos a este fundamental punto de conexión filológica con Lucrecio³⁸⁶, que no permite ya, en consecuencia, duda

³⁸⁶ El texto se relaciona con el ya citado paso lucreciano: "Humana ante oculos foede cum vita iaceret in terris oppressa gravi sub religione quae caput a caeli regionibus ostendebat orribili super aspectu mortalibus instans, primum Graius homo mortalis tollere contra est oculos a usus primusque obsistere contra [...]" (L.I vv.62-67) (Lucrezio 1986: 6), "Mentre agli occhi di tutti, l'umanità trascinava sulla terra un'esistenza abietta, schiacciata sotto il peso di una religione il cui volto, mostrandosi dall'alto delle regioni celesti, minacciava i mortali col suo aspetto terribile, per primo un greco, un essere umano! osò levare i suoi occhi mortali contro di lei, e opporlesi". El primer paso citado, ha sido muchas veces señalado (Grilli 1982: 60; Timpanaro 1988: 360) como la fuente, consciente o no, de los famosos versos de *La ginestra* "Nobil natura é quella / Che a sollevare s'ardisce / Gli occhi mortali incontra / Al comun fato [...]" (vv. 1v. 1v. 111-114) (Leopardi 1998a: 127). También es llamativa, como ya apuntamos, la similitud de los versos leopardianos, con la traducción lucreciana de Marchetti que, como sabemos, Leopardi pudo

posible sobre la continuidad también «tonal» y filosófica de los dos textos: Lucrecio descubre la grandeza en Epicuro, que osa levantar sus «mortales [...] oculos» contra la divinidad celeste, que muestra su rostro terrible, su polo oscuro. Es verdad que más adelante Lucrecio resalta el carácter aristocrático de la doctrina epicúrea ante la cual «la muchedumbre retrocede»³⁸⁷, pero esto no la despoja de su carácter universal. Ese conocimiento que se traduce en una contemplación del rostro terrible de la naturaleza, es el mismo del yo poético aquí identificado con la *ginestra*, que al igual que el filósofo ateniense mitificado por Lucrecio, *eleva* («sollevar ardisce», en Leopardi; «tollere contra» y «obsistere contra» en Lucrecio) los ojos mortales «a caeli regionibus» en el caso de Lucrecio, al «comun fato», en el de Leopardi.

Leopardi que ha sido capaz de ver cómo el mundo moderno desemboca inevitablemente en una atomización de los intereses de cada individuo, enfrentados unos a otros, unidos solo como «lega di birbanti» (Leopardi 2000:283), —en oposición a la unidad comunitaria de las sociedades antiguas—, en el triunfo de los valores utilitarios y mercantiles, nos ofrece, sin embargo, como testamento poético, un canto a la unión de los hombres contra «quella che di parto è madre e di voler matrigna». Esta afirmación ha sido en el ámbito de la crítica leopardiana caballo de batalla para demostrar la definitiva deriva de Leopardi hacia una concepción de la naturaleza plenamente figurativizada como «Matrigna di voler» o, como dirá en los versos siguientes, como «rea», es decir, culpable, responsable. Pero los que defienden esta tesis se olvidan dos consideraciones importantes: en primer lugar que Leopardi no considera desde el plano racional-filosófico, como hipótesis atendible, una «divinidad» dotada de una perversidad hacia sus criaturas, algo así como una

manejar: "[...] Un uom d'Atene il primo / Fu, che d'ergerle incontro ebbe ardimento / Gli occhi mortali, e le s'oppose il primo /". Recordemos que la traducción titulada *Della natura delle cose*, de Alessandro Marchetti, Venecia MDCCXCVII, pertenecía a la colección *Parnaso dei traduttori Italiani* (tomos 22,23) y estaba en el sector de la Biblioteca Leopardi de los libros prohibidos. Como ya expusimos, Timpanaro admite la similitud formal y no solo de contenido de los dos pasajes y pone de relieve el hecho de que "occhi mortali" es casi un hapax en la literatura italiana, si exceptuamos la traducción de Marchetti, fiel al "mortales [...] oculos" de Lucrecio, que de por sí constituye una audacia estilística muy rara en latín (Timpanaro 1988: 360-362).

³⁸⁷ "[...] retroque vulgus abhorret ab hac [...]" (L.I vv.944-945) (Lucrezio 1986: 60), "[...] la folla indietreggia con orrore davanti ad essa [...]".

providencia de signo contrario. La naturaleza se presenta bajo la figura de madre en el nacimiento y bajo la figura de madrastra en sus intenciones respecto del hombre, como si fuese «nel voler matrigna». Se trata de una personificación poética de la naturaleza, que en la ensoñación imaginaria sobrepasa su condición de simple causa para pasar a ser sentenciada como «rea», culpable del mal. En segundo lugar, la naturaleza esta compuesta en este pasaje por dos elementos, dos polos, que no pueden vivir el uno sin el otro: volcán y retama. Por un lado se halla el «comun fato», el «mal», la «possanza», la naturaleza como «matrigna» y «rea»; y por el otro la «nobil natura», de «franca lingua», una naturaleza «grande e forte». Lo sublime, en sentido longiniano, como naturaleza «grande e forte», como «nobil natura» sobrevive, por tanto, asimilado en su aspecto lucreciano, pues no es ya el puesto privilegiado del hombre en una naturaleza simbolizante de lo divino lo que el poeta llama naturaleza sublime, sino el elevarse de los *ojos mortales* del hombre, desde su mortal inmanencia, a contemplar el «comun fato». Paradójicamente, el efecto que esta contemplación de la verdadera condición del hombre produce en el hombre verdaderamente magnánimo, es un acercarse a los otros seres sufrientes, un sentimiento de piedad que le insta a unir sus fuerzas con los otros en lugar de dividirlos contra el mal físico inherente a la realidad. Dar la culpa a la naturaleza es, entonces, no tanto concebir un providencial plan sádico que de la vuelta hacia la concepción opuesta y paralela, igualmente falsa, de una naturaleza benigna, que ha planificado la felicidad para sus criaturas, sino más bien, no agravar aún más con el odio fraterno, con el mal específicamente humano, nuestra condición.

Porque la mente del hombre esta hecha de tal modo, —y también la psique de todo animal social—, que solo en el odio y temor de lo Otro se puede configurar la identidad de lo propio, lo cual nos lleva a concluir que para que el hombre en su universalidad pudiese amar a todos sus iguales, habría de encontrar antes un culpable, un adversario, un objetivo contra el que luchar. De esta primitiva unión de los hombres habla Lucrecio en el libro V, llamándola «federal castae» (Lucrezio, L. V, v. 1025) (Lucrezio 1986: 406)³⁸⁸ Al comienzo

³⁸⁸ Sin tales primitivos pactos entre los hombres, anteriores a la formación de las primeras monarquías, el género humano habría desaparecido, dice Lucrecio en los versos subsiguientes: «aut genus humanos iam tum foret omne peremptum / nec potuisse adhuc

los hombres no vivían en sociedad, sino que como bestias solitarias se regulaban según el egoísmo biológico; la constitución de grupos humanos, de «amicitiam» entre vecinos, y la protección de los débiles (mujeres y niños), constituye la base sobre la que después se desarrollan estructuras sociales y políticas más complejas. Pero Leopardi recoge aquí otro motivo lucreciano. La religión, es decir, la unión de los hombres, como resultado del temor ante los fenómenos terribles y destructivos de la naturaleza, interpretados como divinidades a las que rendir culto, es una idea que Lucrecio y Epicuro toman de Demócrito: «O genus infelix humanum, talia divis / cum tribuit facta atque iras adiunxit acerbis!» (Lucrezio 1986: 406) (Lucrecio L. V, v. 1195). La naturaleza que empuja a los hombres a unirse encuentra en el volcán unos de sus símbolos, tanto en el Libro V de Lucrecio donde se alude al Etna, como en *La ginestra* donde se trata del Vesubio: «costei chiama inimica; e incontro a questa / congiunta esser pensando, / siccome è il vero, ed ordinata in pria l'umana compagna, / tutti fra se confederati estima / gli uomini, e tutti abbraccia / con vero amor, porgendo / valida e pronta ed aspettando aita / negli eterni perigli e nelle angosce / Della guerra comune» (vv. 126-135).

Es importante no olvidar el sujeto de los predicados verbales presentes en estos versos: «Nobil natura»; y es importante aclarar que Leopardi no habla desde un *ceto* aristocrático, sino desde un sentido *in sublime* de la expresión «nobil natura», capaz de grandes ideas y grandes sentimientos. La parte noble de la naturaleza, la naturaleza como sensibilidad sufriente y noble, llama enemiga a la naturaleza insensible representada en el volcán. El origen de la sociedad humana es la unión de los hombres contra esa naturaleza, en una «guerra comune», en la que el hombre espera la ayuda y da ayuda al hombre. La verdadera guerra, que se desarrolla desde siempre es la misma a la que alude Lucrecio en el Libro II, y que ofrece una concepción trágica de la realidad como tensión inextinguible de los dos polos que la constituyen: vida y existencia. He aquí la guerra eterna descrita por Lucrecio:

perducere saecula propago [...] altimenti il genere umano sarebbe sin d'allora interamente scomparso e la sua discendenza non avrebbe potuto prolungarsi fino ai giorni nostri» (Lucrezio 1986: 394-395) (Lucrecio, L.V, vv. 1v. 1v. 1026-1027)

I movimenti distruttori non possono trasportare definitivamente né seppellire per l'eternità ogni spercie di esistenza; né i movimenti che assicurano la nascita e l'accrescimento dei corpi possono dare alle proprie creazioni una durata eterna. Continua con uguale successo la guerra che dall'eternità hanno ingaggiato i principi. Ora qui ora là, le forze vitali riportano vittoria; poi sono vinte a loro volta; ai gemiti funebri si mescolano i vagiti dei neonati appena giunti alle spiagge della luce; nessuna notte si è avvicinata al giorno, nessuna aurora alla notte che non abbia inteso, mescolati ai vagiti dolorosi, i pianti e i lamenti, compagni dei lamenti e dei foschi funerali (Lucrezio, L. II, vv. 569-580) (Lucrecio 1986: 108-111)³⁸⁹.

La «guerra comune» de Leopardi, que la «nobil natura» ejerce contra la naturaleza como existencia, es la misma que guardan los principios de creación y destrucción sin que ninguno de ellos pueda prevalecer sobre el otro: «[...] ex infinito contractum tempore bellum», según el citado pasaje de Lucrecio.

Esta es la guerra verdadera, y no la del hombre contra el hombre, que constituye, para Lucrecio, uno de los primeros signos de la civilización.

Lucrecio, en su recorrido por la evolución antropológica del hombre hacia su racionalización en el Libro. V, pone de relieve el hecho de que el progreso trae consigo el elemento de la guerra, como un distintivo de la civilización: el exterminio masivo y su tecnificación son rasero del grado de civilización de un pueblo. Después de describir con crudeza la violencia propia de la vida solitaria y salvaje de los primeros hombres, Lucrecio recuerda que: «tuttavia non si vedevano migliaia di uomini arruolati sotto le insegne, e che un giorno solo portava alla morte;» (Lucrecio L. V, vv. 999-100) (Lucrezio 1986: 392-393)³⁹⁰.

³⁸⁹ nec superare queunt motus itaque exitiales / perpetuo neque in aeternum sepelire salutem, / nec porro rerum genitales auctificique / motus perpetuo possunt servare creatam. / sic aequo geritur certamine principiorum / ex infinito contractum tempore bellum. / nunc hic nunc illic superant vitalia rerum / et superantur item. Miscetur funere vagor / quem pueri tollunt visentes luminis oras; / nec nos ulla diem neque noctem aurora secutast / quae non audierit mixtos vagitibus aegris / ploratus mortis comites et funeris atri

³⁹⁰ «at non multa virum sub signis milia ducta / una dies diabat exitio nec turbida ponti / aequora lidebant navis ad saxa virosque»

Así, la «nobil natura» leopadiana es capaz de reconocer el absurdo de la guerra de los hombres, sirviéndose de esta imagen bélica:

[...] Ed alle offese / dell'uom armar la destra, e laccio porre / al vicino ed inciampo, / stolto crede così qual fora in campo / cito d'oste contraria, in sul piú vivo / incalzar degli assalti, / gl'inimici obbliando, acerbe gare / imprendere con gli amici, / e sparger fuga e fulminar col brando / infra i propri guerrieri (vv. 135-144).

Pero no olvidemos que es hacia esa naturaleza como fuerza destructora, hacia la que se debe dirigir el odio, para liberar así al hombre del odio hacia sus semejantes, y no olvidemos tampoco y ante todo que es la «nobil natura», y no la razón, la inteligencia o como se quiera llamar a un elemento pretendidamente ajeno a la naturaleza, lo que hace posible un humanismo nuevo.

Los caracteres de ese humanismo, pueden leerse en los siguientes versos:

Cosí fatti pensieri / quando fien, come fûr, palesi al vólgo, / e quell'orror che primo / contro l'empia natura / strinse i mortali in social catena, / fia ricondotto in parte / da verace saper, l'onesto e il retto / conversar cittadino, / e giustizia e pietade, altra radice / avranno allor che non superbe fole, / ove fondata proibità del vólgo / così star suole in piede / quale star puó quel c'ha in error la sede (vv. 145-159).

El «orror» es también para Lucrecio origen de la unión entre los hombres, además de ser origen de la creencia en los dioses y de los males que de esa creencia se derivaron. Debemos volver a la descripción del Libro V de la idea de divinidad, que Lucrecio llama «simulacro», que se desarrolla a partir del verso 1.161, y desemboca en los famosos versos de la «vis abdita», la «fuerza secreta» que «parece» obrar en la naturaleza. También se encuentran en este largo pasaje del poema las reflexiones lucrecianas, que hemos citado, sobre cuál sea la verdadera piedad. Salva Leopardi como ya Lucrecio, el aspecto positivo del «orror» que los hombres sienten ante los fenómenos naturales destructores. La «cura» (Lucrezio L. V, v. 1207) (Lucrezio 1986: 408), como la

llamaba Lucrecio, la angustia ante la inquietante realidad natural en que nos hallamos inmersos, es un dato inalienable. Ante los fenómenos de la naturaleza, tanto considerados como regular y admirable orden, como en su terribilidad carente de medida, el hombre refiere todo a los dioses. Un gesto de la divinidad produce una catástrofe, al tiempo que le son atribuidas la cólera y la ira contra los mortales. Estos errores sobre los que el hombre construye su identidad y su comunidad, nacen de un dato concreto y real, la precariedad de la vida humana y la necesidad de unirse los seres sensibles contra la indiferente naturaleza, contra la tierra que es a la vez madre y tumba de los mortales, «omniparens eadem rerum commune sepulcrum»³⁹¹ (L. V, v. 259) (Lucrezio 1986:338), que da tanto la vida como la quita. La época de Lucrecio, y las diferentes escuelas filosóficas de la época, previas al advenimiento del cristianismo, constituyen una primera consciencia de la condición humana, y de su lugar dentro de la naturaleza, aunque se trate de teorías ante las que la mayoría de los hombres retroceden con horror. Pero Leopardi está convencido de que un mayor grado de consciencia, desde la perspectiva de lo colectivo, en cuanto a esto, es inevitable en la historia de occidente. Así, el amor a los hombres, el humanismo, puede fundamentarse hoy sobre otra base.

Estos pensamientos que se hacen conscientes en la mayoría («Così fatti pensier [...] palesi al volgo») y el «error», dato incontestable que no supera ningún proceso de racionalización, y que constituye la base de la sociedad humana: «quell'error che prima / contro l'empia natura / strinse i mortali in social catena» son los dos principios sobre los que se puede asentar un ideal de fraternidad entre los hombres. Recordemos que el horror es uno de los elementos que junto a la maravilla constituye lo numinoso y lo sublime en la contemplación de la naturaleza. Estos dos elementos son, como decíamos, los que pueden propiciar un nuevo humanismo, no basado en «superbe fole» (simulacros, dioses, teleologías, mitos de la ciencia de la historia, etc.) sino en el reconocimiento del verdadero lugar del hombre ante el misterio horrible de la naturaleza. Ambas cosas deben regresar hasta cierto punto a su origen, a su primitiva espontaneidad, («fia ricondotto in parte») por el saber verdadero («da verace saper»), pues no se trata de verdades positivas sino de los errores de

³⁹¹ «la madre di tutte le cose e la loro tomba comune».

los que el hombre se debe desembarazar para recuperar su primitiva ignorancia, que es fuente de sabiduría y civilización. Este pensamiento inmanente, y este reconocimiento de la *cura* —la angustia ante la naturaleza— reconociendo su indescifrabilidad y su silencio, son, justamente, rehabilitados de nuevo por el «verace saper», por una racionalidad que se contralimita a sí misma, y que tiene inmediatos efectos de civilización. Todo ello conforma la nueva raíz de la que crece «l'onesto e il retto conversar cittadino, e giustizia e pietade». Contraviniendo la idea católica según la cual el reconocimiento de la animalidad y naturalidad del hombre, es una teoría perniciosa y delata la maldad de quien la defiende, no encontrando otra posible raíz para la moral que no sea supra-sensible y trascendente, Leopardi concibe muy al contrario que la «probità del volgo», asentada en «superbe fole», no puede ser sino inconsistente, como aquello que se asienta en la falsedad. Su humanismo, utopía a la que el hombre de occidente debe tender, que exige un cambio interior en cada cual, debe por tanto asentarse en la consciencia de que la naturaleza es guerra perenne entre la vida y la existencia, polos trágicos de una sola realidad. El mito de la ciudad antigua, que tenía sus especímenes históricos en la democracia griega y la república romana, construida sobre el horror de los hombres hacia la naturaleza y en la consciencia al mismo tiempo de su igual condición ante ella, vuelve aquí como proposición de futuro («quando fien, come fur»), como base sobre la que asentar «l'onesto e il retto conversar cittadino»: una razón dialógica frente a una razón monológica como opción mejor para perseguir «giustizia e pietade».

Pero abandonada la reflexión ante el volcán, imagen de la terribilidad de la naturaleza, de su fuerza dinámica, Leopardi se adentra ahora en lo sublime matemático, y en el aspecto admirable y maravilloso de la naturaleza. Declina una vez más su acto contemplativo, que en Longino y Lucrecio la tradición hallaba dos de sus modelos principales ofreciendo su particular posición filosófica y su personal pronunciación, que de uno y otro toma elementos:

Sovente in queste rive, / che, desolate a bruno / veste il flutto indurato, e par
che ondeggi/ seggo la notte; e su la mesta landa / in purissimo azzurro / veggo
dall'alto fiammeggiar le stelle, / cui di lontan fa specchio / il mare, e tutto di
scintille in giro / per lo voto seren brillare il mondo (159-166).

La reflexión leopardiana nace de la contemplación de la naturaleza y pasa, sin rupturas ni abruptos cambios, de la proposición política a la contemplación cósmica de la misma a través de la belleza de la noche, para después de esa contemplación extraer una nueva reflexión. La maravilla es dato inextinguible para la sensibilidad del poeta que la consciencia del error no cercena, sino que casi la hace más pura e incuestionable. La maravilla persiste en este escenario desértico que no es el del universo armónico creado a imagen de Dios para su criatura más excelsa sino el del «voto seren» de un universo materia-vacío sin aparentes fines, ni confines. Esta belleza de un universo gratuito y sin centro, que está aún implícita se despliega en los siguientes versos:

E poi che gli occhi a quelle luci appunto, / che a lor sembrano un punto, / e sono immense in guisa / che un punto a petto a lor son terra e mare / veracemente; a cui / l'uomo non pur, ma questo / globo ove l'uomo è nulla, / sconosciuto è del tutto; e quando miro / quegli ancor più senza alcun fin remoti / nodi quasi di stelle / che a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo / e non la terra sol, ma tutte in uno, / del numero infinite e della mole, / con l'aureo sole insiem, le nostre stelle / o sono ignote, o così paion come / essi alla terra, un punto / di luce nebulosa; al pensier mio / che sembri allora , o prole / dell'uomo? (vv. 167-185).

Las distancias cósmicas requieren un esfuerzo imaginativo que se convierte inmediatamente en conocimiento de la condición del hombre frente al *cosmos*. Se trata de proporciones inimaginables que Leopardi ha conocido como erudito de la ciencia astronómica, y que como recalcará ya en *Zibaldone* [85] contribuyen a entender la relación del hombre con el universo, de la vida con la existencia, ayudando a comprender la posición extremadamente rara y casi milagrosa de la vida como fenómeno cósmico³⁹². La capacidad de tener

³⁹² La vertiginosa comprensión de las distancias cósmicas es un ejercicio que, de un modo imaginativo y por tanto sensorial, el hombre puede comprender solo a través de proporciones. En el Observatorio astronómico de la N.A.S.A, situado en Robledo de Chavela, asistimos a un laboratorio dirigido por el Doctor en Astrofísica Juan Fernandez, que ha inventado un

grandes ideas de Longino, es la facultad natural de lo sublime, pero sus tintes son aquí más lucrecianos que longinianos, pues la grandeza está en la concepción y aceptación de la verdad del hombre en el universo: el que contempla ve las estrellas como puntos, pero estas son en realidad inmensas y a su lado mar y tierra no son nada; dando la vuelta a tal perspectiva el contemplador piensa ahora en la perspectiva que tales estrellas tienen de nosotros: simplemente desconocen («sconosciuto è del tutto»), si es que ellas pudieran ver, no ya al hombre sino a este globo en el que el hombre es «nulla».

La distancia cósmica crece y la perspectiva de nuevo es la del sujeto cognoscente que admira ahora, en una macro-dimensión superior, las galaxias «quegli ancor piú senza alcun fin remoti / nodi quasi di stelle». Tales realidades cósmicas se nos presentan como niebla: «paion qual nebbia». Y si el sujeto que contempla ve niebla, a la inversa, saltando de nuevo a la perspectiva opuesta, (dejando de lado si esto es posible, por parte del hombre o de otro ser inteligente que pudiese ejercer tal punto de vista), desde tales nebulosas o conjuntos de galaxias, no ya el hombre y la tierra sino nuestro sistema «del numero infinite e della mole, / con l'aureo sole insiem, le nostre stelle» son o desconocidas e imperceptibles, o parecen nada más que un punto de luz nebulosa («paion [...] un punto di luce nebulosa»), como ellas mismas a la tierra. Todo es, por tanto, perspectiva. Los sistemas y distancias se miden los unos desde los otros sin que nada pueda ser juzgado en sí mismo, siendo toda realidad necesariamente conjunción de objeto y mirada. De este panorama surge la concepción del hombre, de la «prole dell'uomo», de la estirpe de los mortales, apelativo visiblemente clásico que recalca su carácter contingente y perecedero. Pero son los versos siguientes los que ilustran el contraste entre la vanagloria del hombre y su verdadera condición:

[...] E rimembrando / il tuo stato quaggiú, di cui fa segno / il suol ch'io premo; e poi / d'altra parte, che te signora e fine / credi tu data al tutto, e quante volte / favoleggiar ti piacque, in questo oscuro / granel di sabbia, il qual di terra ha nome, / per tua cagion dell'universe cose / scender gli autori, e conversar sovente / coi tuoi piacevolmente; e che i derisi / sogni rinovellando, ai saggi

insulta / fin la presente età, che in conoscenza / ed in civil costume / sembra tutte avanzar; qual moto allora, / mortal prole infelice, o qual pensiero / verso te finalmente il cor m'assale? / Non so se il riso o la pietà prevale (vv. 186-201).

Desmitificado el cielo, tradicionalmente sede de la divinidad, es hora de contemplar de nuevo el estado de la prole del hombre de «quaggiú». Aunque no se explicita, pues el verbo de la proposición es «rimembrando», se trata de una comparación, de la consideración a la vez de dos aspectos: el desierto, el suelo estéril donde crece la retama, es «segno» de ese estado del hombre, que ahora se considera. Y al mismo tiempo («poi, d'altra parte,») se considera la consciencia que, a pesar de esa patente realidad desértica tiene la «prole dell'uomo» de ser «signora e fine [...] data al tutto», colocándose como centro y fin final de la creación (según la concepción de la que el *Tratado* es tan buen ejemplo). Se trata de un «favoleggiar», de un hacer fábulas, mitos, que en el comercio, por decirlo según Lucrecio, con los simulacros y los dioses, permiten a los hombres tejer la tela que los une en una re-ligio, otorgándoles una identidad colectiva. La atmósfera cosmogónica de los relatos de Hesiodo, de Homero, de Platón, que Leopardi recrea, entre otros lugares, en la *operetta* proemio, en el *Cantico* y en el *Frammento*, vuelve aquí, en los versos «per tua cagion dell'universe cose / scender gli autori, e conversar sovente / coi tuoi piacevolmente». De ese Olimpo sobrevive el genio del amor, como sabemos el único error cuya fuerza es tal que desaparece solo con el soñante. La aparente «modernidad» del tiempo presente «che in conoscenza / ed in civil costume / sembra tutte avanzar», solo consigue hacer más patética la creencia actual en los sueños que ya los sabios de la antigüedad desvelaron como errores («[...] e che i derisi sogni rinovellando, ai saggi insulta»). Las dos principales actitudes leopardianas, que se fusionan en la síntesis de algunas *operette*, constituyen los dos polos de su contemplación poética: *riso*, sátira, *Witz*, ironía, y *pietà*, humanismo no antropocéntrico, apertura al misterio, poesía.

El dato de la naturaleza ciega (no perversa) ante sus criaturas que crea y destruye con igual gesto, y sin distinción alguna respecto de estas, se expresa con el simil que compara una catástrofe natural que afecta al hombre con la casual destrucción de un hormiguero por la caída de un fruto maduro. Aunque la comparación es claramente satírica el efecto principal es sublime,

pues lo grande y lo pequeño se equiparan convirtiéndose el espectáculo fastuoso y horrible de la erupción del volcán en una serena visión desde la altura ataráxica de la sabiduría, a la que nos tiene acostumbrados la visión cósmica de Lucrecio³⁹³:

Come d'arbor cadendo un picciol pomo, / cui lá nel tardo autunno / maturità
senz'altra forza atterra, / d'un popol di formiche i dolci alberghi, / cavati in molle
gleba / con gran lavoro, e l'opre / e le ricchezze che adunate a prova / con
lungo affaticar l'assidua gente / avea provvidamente al tempo estivo, /
schiaccia, diserta e copre / in un punto; cosí d'alto piombando, / dall'utero
tonante / scagliata al ciel profondo, / di ceneri e di pomici e di sassi / notte e
ruina, infusa / di bollenti ruscelli, / o pel montano fianco / furiosa tra l'erba / di
liquefatti massi / e di metalli e d'infocata arena / scendendo immensa piena, / le
cittadi che il mar lá su l'estremo / lido aspergea, confuse / e infranse e ricoperse
/ in pochi istanti: onde su quelle or pasce / la capra, e città nove / sorgon
dall'altra banda, a cui sgabello / son le sepolte, e le prostrate mura / l'arduo
monte al suo pie' quasi calpesta. / Non ha natura al seme / dell'uom piú stima o
cura / che alla formica; e se piú rara in quello / che nell'altra é la strage, / non
avvien ciò d'altronde / fuor che l'uom sue prosapie ha men feconde (vv. 202-
236).

Por un lado la descripción de la destrucción casual del hormiguero no se hace sin que los aspectos sentimentales de la catástrofe se pongan de relieve: se da un procedimiento de empatía con la animalidad, que también es característico de la sensibilidad lucreciana, y que se traduce en la asimilación a lo humano del «popol di formiche», denominado también, «assidua gente», cuyas moradas, asimiladas a las del hombre son llamadas «dolci alberghi cavati in molle gleba». Se hace hincapié también en el trabajo, en la fatiga de ese «pueblo», que un efecto inculpable de la naturaleza destruye en un instante: «con gran lavoro, e l'opre / e le ricchezze che adunate a prova / con

³⁹³ Se trata de esa distancia cósmica, o mirada desde la altura, de la mirada del sabio, del tan citado inicio del Libro II o, por citar un nuevo ejemplo, el de los versos 323-332 del mismo libro en el que se contempla la sangrienta batalla entre dos ejércitos desde “locus altis montibus” (v.331), de modo que los caballeros parecen “stare” (v. 332), en reposo, y el conjunto se percibe como un mero “fulgor” (v.332) (Lucrezio 1986: 94-95).

lungo affaticar». Pero si Leopardi aplica este sentimiento de piedad en la descripción de esta primera catástrofe, ninguno aplica a la descripción del segundo, que pone el énfasis en el recorrido destructor de la lava, sobre campos y ciudades, no diciendo nada de estas últimas y sus habitantes. Solo alude al hecho de que sobre ellas, en concreto, Ercolano y Pompeya, ahora «pasce la capra», imagen de la naturaleza sempiterna y a-histórica, u otras ciudades «a cui sgabello son le sepolte». El simil pretende conseguir del lector la comprensión de que «il picciol pomo» está al «utero tonante», como el «popol di formiche» a las «cittadi che il mar lá su l'estremo lido aspergea». La negación de todo antropocentrismo, de toda concepción de la realidad que haga del hombre medida de todas las cosas, la comprensión del dato enorme e incomprensible de la naturaleza que no tiene «al seme dell'uom piú stima o cura che alla formica», y el corolario de que «hombre» y «hormiga» son ciclos y estructuras vitales diferentes, único motivo por el que «la strage» de las segundas, más numerosas, es mayor, cierra la estrofa.

Como ya en el idilio *L'infinito*, allí de un modo más sereno y abstracto, aquí en un tono épico y didascálico, en *La ginestra* el poeta nos lleva a percibir los dos tiempos que la mente del hombre puede considerar: el tiempo histórico de lo humano, el tiempo circular y cíclico de la naturaleza. Todos ellos se perciben desde el único tiempo y espacio que abre a todos los demás: el tiempo presente de quien vive. La siguiente estrofa trata este tema desplegando uno a uno estos tiempos:

Ben mille ed ottocento / anni varcar poi che spariro, oppressi / dall'igneo forza, i
 pololati seggi, / e il villanello intento / ai vigneti, che a stento in questi campi /
 nutre la morta zolla e incenerita, / ancor leva lo sguardo sospettoso alla vetta /
 fatal, che nulla mai fatta piú mite / ancor siede tremenda, ancor minaccia / a lui
 strage ed ai figli ed agli averi / lor poverelli. E spesso / il meschino in sul tetto /
 dell'ostel villereccio, alla vagante / aura giacendo tutta notte insomne, / e
 balzando piú volte esplora il corso / del temuto bollor, che si riversa /
 dall'inesausto grembo / su l'arenoso dorso, a cui reluce / di Capri la marina / e
 di Napoli il porto e Mergellina. / E se appressar lo vede, o se nel cupo/ del
 domestico pozzo onde mai l'acqua / fervendo gorgogliar, desta i figliuoli, / desta
 la moglie in fretta, e via, con quanto / di lor cose rapir posson, fuggendo, / vede
 lontan l'usato / suo nido, e il picciol campo, / che gli fu dalla fame unico

schermo, / preda al flutto rovente, / che crepitando giunge, e inesorato /
durabilmente sovra quei si spiega. / Torna al celeste raggio / dopo l'antica
obblivion l'estinta / Pompei, come sepolto / scheletro, di cui terra / avarizia o
pietà rende all'aperto; / e dal deserto foro / diritto infra le file/ dei mozzi
colonnati il peregrino / lunge contempla il bipartito giogo / e la cresta fumante, /
che alla sparsa ruina ancor minaccia. / E nell'orror della segreta notte / per li
vacui teatri, per li templi deformi e per le rotte / case, ove i parti il pipistrello
asconde, / come sinistra face / che per voti palagi atra s'aggiri, / corre il baglior
della funerea lava, che di lontan per l'ombra / rosseggia e i lochi intorno intorno
tinge. / Così dell'uomo ignara e dell'etadi / ch'ei chiama antiche, e del seguir
che fanno / dopo gli avi i nepoti, / sta natura ognor verde, anzi procede / per sì
lungo cammino / che sembra star. Caggiono i regni intanto, / passan genti e
linguaggi: ella nol vede: e l'uom d'eternità s'arroga il vanto (vv. 237-296).

El cadáver momificado de la ciudad, alegoría de la dimensión histórica del tiempo, es el suelo que pisa el campesino, que, en cambio, representa al hombre en su dimensión más cercana a la naturaleza: este mira con terror al volcán, «leva lo sguardo», levanta la mirada como ya la retama, contemplando como la faz terrible de la naturaleza «siede tremenda». La imagen del «meschino» que contempla e interpreta el «corso del temuto bollor», que trata de prever una posible erupción a partir de los signos de los fenómenos, sigue ahondando en la condición existencial del hombre, que contempla la naturaleza imprevisible en la forma del volcán, en una contemplación de lo que es a la vez terrible y bello: a la belleza pertenecen expresiones como «all'aura vagante giacendo».

Pero la bellezza del paesaggio y su aspecto terrible se dan en comunión: «temuto bollor, che si riversa / dall'inesausto grembo / su l'arenoso dorso, a cui reluce / di Capri la marina / e di Napoli il porto e Mergellina»: la lava es a la vez elemento destructivo y temible, de una Madre cuyo vientre-boca crea y devora a la vez, pero es su luz la que ilumina Capri y el puerto, la que «reluce» y hace relucir el paisaje humano.

La imagen de la huida del hombre ante los fenómenos naturales es cara a Leopardi desde sus más tiernas composiciones. Pensemos, como ya lo resaltara Corti (1972), en la composición infantil *La tempesta*. Aunque el hombre racionalice la naturaleza despersonalizándola al máximo, como hace

Lucrecio, el evento natural destructor, sea el rayo, el terremoto, o el volcán como en este caso, la catástrofe natural, despierta al hombre, le produce un shock, una maravilla mezclada con el terror, que le sitúa ante el misterio, ante la pregunta más importante: ¿Cuál es la relación entre la vida y la existencia, cual el vínculo que une al hombre, a la vida consciente, con la naturaleza? El campesino que abandona su casa, su campo y contempla con su familia esa destrucción, se hace esa pregunta fundamental. Su tiempo presente, su historia personal, se relaciona entonces con el tiempo eterno y repetitivo de la existencia universal.

Después de la contemplación del campesino y su huida de la erupción volcánica, es decir, de la contemplación del hombre en cuanto naturaleza viva, y de su destino común con los otros seres vivos, otra contemplación genera una nueva meditación sobre el tiempo.

El «peregrino», el viajero que recorre un largo camino buscando la verdad, el pensador y poeta Leopardi, contempla «lunge», *in separata sede*, desde lejos, el espectáculo que mejor resume el sentido de la historia y de la naturaleza: belleza y crueldad se hermanan en el increíble escenario de Pompeya. El «sepolto scheletro» de la ciudad es liberado «al celeste raggio», no se sabe si por piedad, para recordar a los hombres, cristianamente, que somos polvo o si por avaricia, como circo del que extraer un usufructo económico³⁹⁴.

Pero este recordatorio intacto de la contingencia humana está constantemente amenazado por los caprichos ciegos de la lava, por el «bipartito giogo», las dos cumbres del volcán, el Somma y el Vesubio. Es una luz, la de la lava, bella y terrible, que ilumina este nocturno, de rojo. El fulgor de la lava, como «sinistra face», como el rostro oscuro, como la faz terrible de la existencia, atraviesa los escenarios alegóricos del hombre, que no parecen poder ser redimidos. Lo hace en el «orror de la segreta notte», que aúna misterio (segreta) y orror (como el *horror*), los elementos lucrecianos de la contemplación de la naturaleza. Estos eventos históricos son tan reales y perecederos como el «parto del pipistrello». Los anima el «peregrino» que contemplando el cuadro, crea un vínculo del hombre con la naturaleza, al

³⁹⁴ La situación de las ruinas de Pompeya nos hablan de este segundo elemento.

hacerle reconocer su destino, su vínculo con ese útero horrible y misterioso que representa el volcán, sin mistificaciones ni huidas, su unión con la grandeza sublime que en su inmanencia toca lo universal.

Esa naturaleza, «ognor verde», parece «star», parece eterna en su constante fluir, en su «fluere omnia», como existencia implacable de la que se genera todo: las caídas de las civilizaciones, de las gentes y lenguajes dependen de ella, de esa nada-todo, sin siquiera tocarla. Reconocerla en su misterio, es la grandeza y la verdad que le queda al peregrino, evitando así la eternidad historicista a la que aspira el hombre y que tanto mal «humano» puede llegar a generar: «e l'uom d'eternità s'aroga il vanto».

En este paisaje alegórico, un símbolo guía a los hombres o los consuela. Elige Leopardi la vida, perecedera y noble, de la planta:

E tu, lenta ginestra, / che di selve odorate / queste campagne dispogliate
adorni, / anche tu presto alla crudel possanza / soccomberai del sotterraneo
foco, / che ritornando al loco / già noto, stenderà l'avarò lembo / su tue molli
foreste. E piegherai / sotto il fascio mortal non renitente / il tuo capo innocente: /
ma non piegato insino allora indarno / codardamente suplicando innanzi / al
futuro oppressor; ma non eretto / con forsennato orgoglio inver le stelle, / né sul
deserto, dove / e la sede e i natali / non per voler ma per fortuna avesti; / ma
piú saggia, ma tanto / meno inferma dell'uom, quanto le frali / tue stirpi non
credesti / o dal fato o da te fatte immortali (297-317).

¿Por qué la *ginestra*, símbolo del poeta, es sabia? Porque sabe vivir desplegando su perfume sobre el desierto y es el símbolo de la «nobil natura», de la parte sensitiva y benigna de la naturaleza. Y sobre todo, porque sabe morir con la inocencia con que ha vivido. La parte noble de la naturaleza es tan poco culpable como la destructora. Son partes de una única realidad inseparable y a la vez compuesta, en una *concordia oppositorum*. En esta concepción la noble naturaleza queda liberada: no vive como si fuese culpable de alguna culpa que tiene que expiar. Elude dos males del siglo, dos males que ya evidenciara Lucrecio: la culpa trágica y la soberbia. Ni vive humillándose ni engañándose rogando misericordia a los pies del volcán («non piegato insino allora indarno / codardamente supplicando innanzi al futuro oppressor»), ni vive «con il capo eretto», con «forsennato orgoglio» con un orgullo que ha pasado

de mirar «inver le stelle» a mirar «sul deserto», es decir, de la utopía trascendente (vertical) a una eternidad humana inmanente (horizontal).

La vida en el desierto es un destino, que la *ginestra*, la noble naturaleza no ha elegido («non per voler ma per fortuna avesti»), pero reconociendo tal destino, se hace «tanto piú saggia», «tanto meno inferma dell'uom», marcando para el hombre un objetivo difícil pero necesario al que tender: el de tomar asiento en ese desierto, superando la nefasta creencia en su inmortalidad, en las dos versiones actuales: como hecho metafísico, en su categoría trascendente, si es el fato el que hace de la estirpe del hombre algo central en un universo creado para él, o como hecho historicista, en su categoría inmanente, si es el propio hombre el que se considera superior a todo lo existente por propio mérito, centro de la naturaleza manipulable y dominable.

Situar al hombre en su verdadero centro, descentrándole, liberándole de su soberbia y de su culpa, tal es para nosotros, la lección de Leopardi respecto de su concepción e idea sobre la naturaleza.

IV) CONCLUSIONE

1. Punto di partenza: le due tendenze della critica riguardo all'idea di natura in Leopardi.

Il punto di partenza del nostro lavoro è stato la constatazione dell'esistenza di due grandi filoni nella critica leopardiana riguardo all'idea di natura (introduzione, paragrafo 2), due filoni che, al di là delle notevoli differenze fra ogni singola interpretazione, si diversificano in autori che sono difensori o, in modo contrario, detrattori dell'esistenza, ad un certo punto dell'evoluzione vitale e intellettuale del poeta e filosofo, di una «svolta» o radicale cambio di impostazione nella sua concezione dell'idea di natura. A prescindere della individuazione del momento o della data concreta in cui si verificherebbe definitivamente tale cambio di significato o di valore della natura³⁹⁵ —cambio che implicherebbe la perdita di tutta la sua carica positiva e provvidenziale, acquistando un valore o di cieca indifferenza verso le creature individuali, o addirittura di malefica volontà— i critici che sostengono tale concezione condividono un tratto che Elio Gioanola ha saputo mettere in rilievo: quello di attuare una «semplificazione diacronica» che spesso trascura molti altri significati, appartenenti al campo semantico della natura, mai abbandonati da Leopardi, mai «superati», e non meno importanti, anzi essenziali. La necessità di un passaggio dalla prima alla seconda fase nella concezione della natura che invalida certi contenuti della prima (ma bisogna individuare quali) è vista da Gioanola come una necessità propria di una certa mentalità della critica storicistica che «[...] non può non guardare ai problemi posti da un'opera se non in termini evolutivi, facendo dell'evoluzione, progressiva o regressiva che sia, la sostanza di ogni universo intellettuale (l'opera va sempre da qualche

³⁹⁵ Biancu ricorda come Solmi, nella già menzionata polemica con Timpanaro, metteva in evidenza che i critici difensori dell'idea di una svolta nell'interpretazione della natura in Leopardi, non arrivavano a un'accordo sulla data: "Giusso la collocava infatti approssimativamente nel '24 (all'altezza delle *Operette*), Timpanaro nel '23, Biral addirittura nel '21" (Biancu 2006: 157).

parte, normalmente da quella che coincide con l'ideologia del critico)" (Gioanola 1985: 378).

È vero che lungo il percorso leopardiano intorno all'idea di natura c'è una tendenza generale ad uno spostamento dall'asse etico a quello ontologico: in un primo momento, la domanda è quella delle ragioni del nostro allontanamento dalla natura, come fonte di vitalità, di poesia, di immaginazione, di virtù antica.

E la risposta è che tale allontanamento è dovuto all'ipertrofia e l'uso eccessivo (barbaro) della ragione. Man mano si avanza, la domanda diventa sempre più quella sulle ragioni della contraddizione intrinseca alla natura, che pone un desiderio infinito di infinito nell'uomo materialmente determinato, mai realizzabile e destinato alla sconfitta e che inoltre non è segno di una destinazione razionale superiore (come direbbe Kant) né di una trascendenza in senso religioso. Questi due elementi però sono presenti lungo tutta la parabola del percorso leopardiano. Il materialismo leopardiano, in senso monista, si legge dalle prime pagine dello *Zibaldone*. In *Zibaldone* [44] Leopardi difende ancora che l'infelicità dell'uomo è prova, «longinamente» parlando, della sua immortalità, giacché non ha senso che «la cosa più nobile, e che è padrona del resto, anzi quello a cui servizio pare a mille segni incontrastabili che sia fatto non dico il mondo ma certo la terra», non possa essere felice mentre sí lo sono «i bruti e in certo modo tutti gli esseri della natura». La conclusione allora era: «E quindi è contro le leggi costanti che possiamo notare osservate dalla natura che l'essere principale non possa godere la perfez. del suo essere ch'è la felicità [...]» (Leopardi 1999a: 72-73).

Ma già nello *Zibaldone* [180] si arriva alla negazione di una deduzione del senso di trascendenza o di superiorità dell'uomo sulla natura partendo dalla sua tendenza all'infinito:

L'infinità della inclinazione dell'uomo al piacere è un'infinità materiale, e non se ne può dedurre nulla di grande o d'infinito in favore dell'anima umana, più di quello che si possa in favore dei bruti nei quali è naturale ch'esista lo stesso amore e nello stesso grado, essendo conseguenza immediata e necessaria dell'amor proprio [...] Quindi nulla si può dedurre in questo particolare dalla inclinazione dell'uomo all'infinito, e dal sentimento della nullità delle cose (sentimento non naturale nell'uomo, e che perciò non si trova nelle bestie,

come neanche nell'uomo primitivo, ed è nato da circostanze accidentali che la natura non voleva) (Leopardi 1999a: 208).

Il desiderio di infinito e la considerazione della nullità di tutte le cose è conseguenza dello sviluppo spirituale dell'uomo. Il primo è semplice emanazione dell'amor proprio ed è legato all'idea di vita, che in maggior o minor grado l'uomo condivide con tutti i viventi: «Certamente non c'è vita senza amor di se stesso, e amor della vita» (Leopardi 1999a: 209). Il «sentimento della nullità delle cose» invece è uno sviluppo della spiritualità qui detto un sentimento «non naturale», quindi artificiale e dovuto all'ipertrofia della ragione che si è manifestata storicamente. Ma a prescindere della scoperta del nulla realizzato dallo sguardo razionale e moderno, la felicità alla quale può aspirare la vita (dell'uomo come dell'animale) non può essere colmata pienamente dalla natura, che pone soltanto l'inclinazione e l'apparenza di infinito. Nel *Frammento del suicidio*, probabilmente scritto nel 1820³⁹⁶, si sentenzia in questo modo:

Tutto il piano della natura intorno alla vita umana si aggira sopra la gran legge di distrazione, illusione e dimenticanza. Quanto più questa legge è svigorita tanto più il mondo è in perdizione. Pochissimi convengono che le cose antiche fossero veramente più felici delle moderne, e questi pochissimi le riguardano come cose alle quali non si dee più pensare perchè le circostanze sono cambiate. Ma la natura non è cambiata, e un'altra felicità non si trova, e la filosofia moderna non si dee vantare di nulla se non è capace di ridurci a uno stato nel quale possiamo esser felici. O sieno cose antiche o non antiche, il fatto sta che quelle convenivano all'uomo e queste no, e che allora si viveva anche morendo, e ora si muore vivendo, e che non ci sono altri mezzi che quegli antichi per tornare ad amare ed a sentir la vita (Leopardi 2000: 276-277) (corsive mie).

Leopardi quindi non scopre ad un certo punto, contravvenendo posizioni anteriori, che la natura non «rende poi quel che promette allor» (come sinteticamente esprime il verso di *A Silvia*). Dal primo momento, nel suo

³⁹⁶ Damiani commenta che “Scarpa ipotizzo la sua stesura nel 1820”, e se così fosse sarebbe una prova in più che il nucleo del pensiero leopardiano è già essenzialmente formato a quel tempo (Leopardi 2000: 1382).

pensare il «sistema della natura», individua la «bontà» di quest'ultima verso le sue creature nella «legge di distrazione, illusione e dimenticanza», nel suo carattere di velo che fa possibile la vita al vivente. La «[...] natura non è cambiata»: è il punto di vista razionale che ha cambiato la percezione delle cose, togliendo quel velo che dotava di un'apparenza di felicità la vita antica, naturale, primitiva e fanciullesca, per mezzo di queste tre positive virtù della natura: varietà, capacità di illusione e capacità di dimenticare il dolore certo, che non si nega. La natura non è cambiata: in antichi e moderni è la stessa.

Nell'indagine leopardiana della natura, che non privilegia certi momenti rispetto ad altri —come se la verità fosse sempre più vicina— ma che si aggira attorno ad essa, attingendone nuovi significati a modo di fonte inestinguibile di senso che nessuna definizione oggettiva può sancire, l'ultima parola non è necessariamente la più vera. Il punto di partenza certo per Leopardi è la negazione di una separazione categoriale dell'uomo dal resto dei viventi e la constatazione che l'unica felicità possibile —giacché «la natura non è cambiata, e un'altra felicità non si trova», e visto che «non ci sono altri mezzi che gli antichi per tornare ad amare ed a sentir la vita»— è la felicità «naturale»; una felicità consistente più in credenza, illusione, distrazione e dimenticanza, che in un suo possesso oggettivo e che, dal punto di vista dell'individuo malinconico, si può sperimentare solo come rimpianto, ricordo e ricreazione, e nel migliore dei casi come inaspettato ritorno alla natura, in presenza della ragione.

La filosofia come «ultrafilosofia», per Leopardi non può essere un ritorno alla natura attraverso la via dell'idea, come prospettava per esempio Schiller: per Leopardi il senso della natura è indipendente da quello della ragione. La ragione è emanazione della natura e non all'inversa. La formula «la natura è grande», vuol dire, a mio avviso, che essa include tutto un apparato naturale e insieme spirituale che è il sistema delle illusioni e credenze. La ragione è un frutto tardivo e limitato, radicato come ogni cosa nella natura, e deve riconoscere la sua limitazione per non trasformarsi essa stessa in «acerbissima mitologia». La grandezza di Leopardi è quella di riconoscere il fatto che l'erigere la ragione come interprete assoluto della natura è il più pericoloso dei miti, al tempo che non si lascia trascinare da mistificazioni spiritualistiche e irrazionaliste. Evitare ogni traduzione dell'impeto di demitificazione leopardiano

in un materialismo di tipo razionalista è una necessità che aveva messo in rilievo la critica (Rigoni 1985- 2010).

Ho citato questi brani dello *Zibaldone* e del *Frammento del suicidio* con l'intenzione di mettere in evidenza il fatto che l'asse etico e l'asse ontologico dell'idea di natura convivono dall'inizio nella scrittura leopardiana. Le isotopie tematiche e figurative legate all'asse etico che contrappongono natura *versus* ragione, antichi *versus* moderni, immaginazione e sentimento *versus* calcolo e artificio, genealogicamente vincolate ai sensi positivi che emanano dal Trattato, si scandiscono nell'opera leopardiana insieme e spesso intimamente unite alle isotopie proprie dell'asse ontologico, in una considerazione della natura che non si interroga più sul senso della prima natura in rapporto alla seconda, ma sul senso complessivo delle due nature viste come un unico sistema (giacché la ragione, per artificiale e barbara e innaturale che essa sia, non annulla nell'uomo la radice naturale alla quale non lascerà mai di appartenere)³⁹⁷. La natura come sentimento e immaginazione, come «colpo d'occhio» e «forte sentire», come ambito dell' antichità, apparenza d'infinito, che abbiamo trovato e analizzato nei testi, in rapporto e con l'aiuto del *Trattato del sublime*, non sparisce mai del tutto lungo l'itinerario leopardiano nella sua valeza positiva, come istintualità e vitalità che si oppone alle «razionalizzazioni della cultura» (Gioanola 1985:381). Si tratta giustamente della spina dorsale, del sottofondo non sopprimibile del sistema leopardiano. Se dopo la formidabile figurazione della natura, «bella e terribile», nel *Dialogo della natura e di un islandese*, (del '26) è possibile il discorso sulla natura e contro il suicidio di Plotino, nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* (del '27)³⁹⁸ è perché le certezze razionali che sono frutto

³⁹⁷ Si ricordi questo passo dello *Zibaldone* sulle illusioni, radici inestirpabili e naturali della nostra vita: "Le illusioni per quanto siano illanguidite e smascherate dalla ragione, tuttavia restano ancora nel mondo, e compongono la massima parte della nostra vita. E non basta conoscer tutto per perderle, ancorchè sapute vane. E perdute una volta, nè si perdono in modo che non ne resti una *radice vigorosissima*, e continuando a vivere, *tornano a rifiorire* in dispetto di tutta l'esperienza, e certezza acquistata" (Leopardi 1999a:237) (La cursiva es nuestra).

³⁹⁸ "Porfirio mio [...] lascia che io ti consigli, e sopporta che ti preghi, di porgere orecchie, intorno a questo tuo disegno [del suicidio] piuttosto alla natura che alla ragione. E dico a quella natura primitiva, a quella madre nostra e dell'universo: la quale se bene non ha mostrato di amarci, e se bene ci ha fatti infelici, tuttatavia ci è assai meno nemica e malefica, che non siamo noi con l'ingegno proprio, colla curiosità incessabile e smisurata, colle speculazioni, coi discorsi, coi

della demitificazione degli errori e credenze (intellettuali e non), sono a loro volta suscettibili di essere relativizzate da un altro punto di vista, dal punto di vista, precisamente, della natura, in questa operetta rappresentata dai termini lucreziani «cura» e «senso dell'animo»:

[...] non è fastidio della vita, non disperazione, non senso della nullità delle cose, della vanità delle cure, della solitudine dell'uomo; non odio del mondo e di se medesimo; che possa durare assai: benchè queste disposizioni dell'animo siano ragionevolissime, e le lor contrarie irragionevoli. Ma contuttociò, passato un poco di tempo; mutata leggermente la disposizion del corpo; a poco a poco; e spesse volte in un subito, per cagioni menomissime e appena possibili a notare; rifassi il gusto alla vita, nasce or questa or quella speranza nuova, e le cose umane ripigliano quella loro apparenza e mostransi non indegne di qualche cura; non veramente all'intelletto; ma sí, per modo di dire, al senso dell'animo. E ciò basta all'effetto di fare che la persona, quantunque ben conoscente e persuasa della verità, nondimeno a malgrado della ragione, e perseveri nella vita, e proceda in essa come fanno gli altri: perche quel tal senso (si può dire), e non l'intelletto, è quello che ci governa (Leopardi 2000: 206-207).

Sulla «cura» lucreziana, angoscia metafisica che l'uomo non può non sentire, abbiamo già parlato a proposito di un importante passo del Poema (L. V, vv. 1204-1240) (Lucrezio: 1986:408,409)³⁹⁹. Sul fatto che questo «senso

sogni, colle opinioni dottrine misere: e particolarmente si è sforzata ella di medicare la nostra infelicità con occultarcene o con trasfigurarcene, la maggior parte. E quantunque sia grande l'alterazione nostra, e diminuita in noi la potenza della natura; pur questa non è ridotta a nulla, né siamo noi mutati e innovati tanto, che non resti in ciascuno gran parte dell'uomo antico" (Leopardi 2000:206).

³⁹⁹ "Quando, alzando il capo, contempliamo gli spazi celesti di questo vasto mondo, e le stelle scintillanti fissate nelle altezze dell'etere, e il nostro pensiero si porta lungo i corsi del sole e della luna, allora un'angoscia, —sino a quel momento soffocata nel nostro cuore sotto altri mali— si risveglia e comincia a farsi sentire: che non ci siano al di sopra di noi degli dei la cui potenza infinita trascina con movimento variato gli astri dalla bianca luce? Lasciato nel dubbio per la sua ignoranza delle cause, lo spirito si chiede se c'è stato veramente un' inizio, una nascita nel mondo, se deve esserci una fine, e fino a quando i bastioni del mondo potranno sopportare la fatica di questo movimento inquieto; oppure se, dotati dagli dei di una esistenza eterna, potranno prolungare la sua corsa all'infinito nel tempo e sfidare lo sforzo dell'immensità

dell'animo» come facoltà che rinasce in presenza della ragione e che «ci governa», appartenga alla natura e si manifesti come «disposizion del corpo» che dota di consistenza le cose e restituisce «il gusto per la vita», non c'è dubbio. Uno studio di Arqués (1999: 57-74) ha dimostrato in questo senso il vincolo che infatti esiste fra l'espressione e le concezioni di Lucrezio e Vico.

L'invito di Plotino di porgere orecchie «[...] piuttosto alla natura che alla ragione» (Leopardi 2000:206), non si deve trascurare. Insieme all'immagine della natura del *Dialogo della natura e di un islandese* come gigantessa, immagine sublime, personificazione bella e terribile della natura intesa come circuito di creazione e distruzione, pervive nell'uomo "la natura primitiva", "madre nostra e dell'universo", che —è evidente— "ci ha fatti infelici" e quindi non è stata provvidente in questo senso. Ma il significato o valore positivo della natura permane, in primo luogo perché: [...] tuttavia ci è assai meno nemica e malefica, che non siamo noi con l'ingegno proprio, colla curiosità incessabile e smisurata, colle speculazioni, coi discorsi, colle opinioni, dottrine misere» (Leopardi 2000:206); permane dunque perché, a confronto con i guasti della ragione, resta sempre in piedi il suo valore vitale e istintuale. In secondo luogo, perché: «si è sforzata ella di medicare la nostra infelicità con occultarcene o con trasfigurarcene, la maggior parte»; cioè, perché la natura conserva sempre il valore di velo che coprendo se stessa aiuta a vivere e conferisce quel «senso dell'animo» che ci governa e può dotare di un sopra-senso la vita anche in presenza del non-senso della ragione. In conclusione:

della sua durata. Quale cuore non si sente stretto dal timore degli dei? Quale uomo le cui membra non si contraggano dal terrore quando sotto i colpi spaventevoli del fulmine la terra incendiata trema da ogni parte e sordi brontolii percorrono il vasto cielo? Non si vedono fremere popoli e nazioni, e i re orgogliosi impallidire colpiti dal timore degli dei al pensiero che, per qualche crimine vergognoso, per qualche parola insolente, l'ora pesante del castigo é forse giunta? Quando, al colmo del furore, i venti si scatenano sul mare e trascinano nei flutti il capitano della flotta con tutte le legioni e gli elefanti, non cerca forse di ottenere con voti la benevolenza degli dei? Non implora forse nel suo spavento il placarsi della tempesta e i venti favorevoli? Vane preghiere, e spesso, trascinato da un violento turbine trova la morte fra gli scogli: una forza secreta frantuma i destini umani e calpestati i fasti gloriosi e le temibili scuri sembra godere nel farsene un gioco. Quando sotto i nostri piedi la terra intera vacilla, quando le città scosse crollano o tremano e minacciano di rovinare, é forse sorprendente che la stirpe mortale si umili e ammetta nell'universo potenze immense e straordinarie, gli dei capaci di governare tutte le cose?».

E quantunque sia grande l'alterazione nostra, e diminuita in noi la potenza della natura; pur questa non è ridotta a nulla, né siamo noi mutati e innovati tanto, che non resti in ciascuno gran parte dell'uomo antico (Leopardi 2000:206).

L'uomo antico non può morire in noi del tutto e per sempre, allo stesso modo che l'idea di natura, in questo senso vitale e positivo, convive e sopravvive al suo stesso volto cupo, perché vita ed esistenza sono i due poli che inseparabili ed indisciungibili (non c'è esistenza da percepire senza vita, non c'è vita senza l'esistenza) conformano, in *concordia oppositorum*, la natura.

2. Percorso della ricerca: «temi» e «figure» della natura in Longino, Lucrezio e Leopardi

Il nostro punto di partenza, frutto di uno studio della critica leopardiana, accoglieva dunque quella posizione che abbiamo appena cercato di sintetizzare e che nega nell'evoluzione del pensiero leopardiano l'idea di una «svolta» riguardo alla sua concezione della natura.

Verificata l'esistenza di due assi, l'etico e l'ontologico, nella formazione dell'idea di natura in Leopardi e, partendo dall'esigenza di non trascurare nessuno dei sensi primordiali che in essa gravitano, abbiamo analizzato una serie di testi tentando di individuare i nessi di unione fra i diversi temi e figure della natura⁴⁰⁰ nel tentativo di formare, alla fine del nostro percorso, un quadro sincronico, un significato globale dell'idea di natura in Leopardi. Ma l'ingente quantità di testi leopardiani dove «natura» è il termine che regge il discorso (indizio della sua evidente centralità, della sua condizione noematica di sorgente del pensiero), ci ha portato a scegliere, a modo di margini che possano canalizzare l'enorme flusso di idee, due opere dell'antichità essenziali nella formazione dell'idea di natura in Leopardi. È chiaro che tale scelta metodologica, che cerca i nessi espliciti e impliciti fra Leopardi e Pseudo-Longino e fra Leopardi e Lucrezio, motivata dalla lettura di Leopardi e dalla critica più specializzata⁴⁰¹, non costituisce una novità di per sé. A prescindere del fatto che si possono studiare tali nessi attraverso altre opere ugualmente importanti nella formazione di Leopardi (si pensi, per esempio, come ho detto nell'introduzione, a Roussau e a Voltaire, protagonisti loro stessi di una famosa polemica sulle opposte concezioni della natura; o alla lettura leopardiana di Platone in possibile contrappunto colla traduzione del Manuale di Epitteto), non c'è dubbio che ambedue i rapporti sono stati già evidenziati dalla critica. La novità di questa ricerca risiede nel fatto che tanto l'influsso longiniano (in sede poetica ed estetica ma anche esistenziale ed antropologica) come la

⁴⁰⁰ Sui concetti metodologici di tema e figura si veda il paragrafo 4 dell'introduzione oppure il Capitolo III.1 "Premisa metodológica".

⁴⁰¹ Su Leopardi e il Trattato, fra altri, hanno scritto Gaetano (2002), Carbonara- Naddei (1985), Lonardi (1974); su Leopardi e Lucrezio Borra (1934), Saccenti (1980), Timpanaro (1988), Sconocchia (1987,1994) Mazzocchi (1987), Grilli (1982).

presenza di Lucrezio, più legata alla visione cosmica della natura, sono stati esplorati non come compartimenti indipendenti entro l'opera leopardiana, ma nei loro punti di unione, nella convinzione che la natura come vita ed entusiasmo legata ai sensi positivi della visione del greco, costituisce la faccia luminosa della natura che il genio malinconico di Lucrezio sviluppa nel suo volto scuro, come solido-nulla. La conclusione parziale del capitolo secondo del presente lavoro era, giustamente, la constatazione negli universi di Longino e di Lucrezio di un nucleo di significato comune, al di là delle loro profonde differenze ideologiche, cioè, la visione elevata dell'uomo saggio e magnanimo che gli permette di alzarsi su se stesso e sulla natura, in una contemplazione che ha un senso salvifico. Nell'universo longiniano, l'attrazione per gli spettacoli formidabili della natura risponde all'esistenza del divino nell'uomo che si manifesta anche nella stessa natura, mentre in Lucrezio la tendenza del saggio a trascendere i limiti dell'universo lo porta al riconoscimento dell'assenza di un *ars* nella natura e, paradossalmente, alla liberazione dai condizionamenti della materia attraverso quel riconoscimento. Se nel *Trattato*, come in un gioco di specchi, il genio vedeva negli elementi grandiosi della natura e negli effetti di questi sulla sua immaginazione e sentimento, il riflesso della sua propria grandezza e dignità —vedeva una natura divinizzata e simbolica, manifestazione di un ordine ideale—, in Lucrezio invece, il genio consisteva nella capacità dell'uomo di elevarsi su se stesso e al di sopra della natura, rivelando l'assenza di un ordine logico o teleologico sottostante al velo che copre la natura, frutto della casualità necessaria degli atomi, in una sorta di eroismo mistico e titanico. Ma questa constatazione di un tratto comune nell'apprensione della natura che si inquadra —anche se in diverso modo— nel *Trattato* e nel *Poema* in un'estetica del sublime, non ci ha esonerato dalla ricerca in queste due opere —all'interno di un *corpus* scelto in funzione della nostra interpretazione— dei diversi significati della natura, come fonte essenziale della formazione di Leopardi.

Nel capitolo III-1 e nel capitolo III-2 abbiamo cercato infatti di ricostruire, attraverso l'analisi dei temi e delle figure che avevamo visto emergere nei capitoli II-1 e II-2 —adesso riproposti e ricreati nei testi leopardiani—, i problemi, le visioni, le concezioni della natura, mai del tutto esaurienti ma

sempre rivelatrici, che manifestano il noema natura, più come sorgente e fonte del pensiero che come possesso oggettivato di conoscenza.

Il peso del *Trattato* dello Pseudo-Longino sull'interpretazione dell'idea di natura in Leopardi è stato ponderato attraverso l'analisi dei testi. Abbiamo voluto eseguire i percorsi, le corrispondenze, le parità che uniscono un universo all'altro, sia nelle allusioni esplicite, come in *Zibaldone* [21], ma anche in quelle più difficilmente percepibili, e quindi meno chiaramente dimostrabili, come nel caso della nozione di *colpo d'occhio*, erede remoto della concezione dell'immaginazione e del sentimento nel *Trattato*, e della «misura cosmica» omerica così come viene interpretata in quell'opera⁴⁰². In questo senso abbiamo reso conto di una coesione ideale e di un dialogo intenso fra i due universi.

L' influsso dello Pseudo-Longino —e per mostrarlo abbiamo scelto un testo di Leopardi esplicitamente connesso al *Trattato*— pervive perennemente in alcuni dei suoi aspetti. Nel 1829, Leopardi scrive nella pagina 4493 del manoscritto questo pensiero nel quale il sublime, interpretato come categoria dipendente dell'immaginazione e del sentimento, costituisce la pietra angolare di ogni teoria dell'arte, come succedeva anche nel *Trattato*, nel quale il sublime e l'arte vera si identificano; un pensiero che inoltre, nella coscienza storica della frammentazione dell'uomo moderno, mantiene in vigore il vincolo, tipicamente longiniano, fra grandezza artistica e nobiltà, pensieri grandi e nobili, elevazione e bellezza sublime:

Alla p.4488. Ancora: che ardisco io formar de' pensieri nobili, che da tutti son tenuto per uom da nulla. Il primo fondamento di qualunque o *immaginazione* o *sentimento* nobile, grande, sublime (e tali sono i poetici e sentimentali di qualunque natura: anche i dolci, teneri, patetici ec.: tutti inalzano l'anima), è il concetto di una propria nobiltà e dignità. Anzi la facoltà e l'efficacia di esse immaginazione e sentimento, sì abitualmente e sì attualmente sono in proporzione sempre del detto concetto, sì abituale, e sì attuale. Ogni sentimento o pensiero poetico *qualunque* è, in qualche modo, sublime. *Poetico*

⁴⁰² Così spiega il commentatore la capacità della visione omerica “[...] mide la longitud de su salto con una medida cósmica (kosmikón diastéma)” (Anónimo 1977:97). Omero commisura il salto dei cavalli degli dei alle dimensioni dell'universo.

non *sublime* non si dà. Il bello, e il sentimento morale di esso, è sempre sublime. Ora il concetto di una propria nobiltà, sembra ridicolo, è respinto con dolore, come una illusione perduta, quando uno si trova disprezzato, abitualmente o attualmente, da quei che lo circondano. Però in questi casi, il provar quella quasi tentazione a sentire ec., è penoso, perchè vi rinnova il pensiero della vostra abiezione. Certo, egli è proprietà ed effetto essenziale d'ogni immaginazione e sentimento di natura poetica, l'inalzar l'anima: al che si oppone direttamente quello stato di spregio ec., quel concetto, quel sentimento di se stessa, che la deprime. (22. Aprile. 1829, Recanati) (Leopardi 1999a: 3501-3052).

Leopardi è un privilegiato osservatore della caduta dell'aura del poeta, della crisi dell'io del poeta moderno. Fondamento dell'immaginazione e del sentimento è la nobiltà stessa dell'io poetico, saldamente identificata con la sua produzione letteraria. E il sentimento della propria nobiltà è un'illusione naturale, che la esperienza del mondo può nuocere ma non annullare, e che appartiene quindi all'ambito della natura. La bellezza è sempre sublime, così come il sentimento morale ed il pensiero della bellezza; è sempre, come si diceva nel *Trattato*, l'eco di un alto sentire; è *megalofrosyne* (Anónimo 1977:95); e il fondamento di questa spiritualità, vista sia dal punto di vista del ricettore sia da quello del creatore, «è il concetto di una propria nobiltà e dignità».

Natura nei testi analizzati in III-1 è per Leopardi —e per l'autore del *Trattato*— ciò che si trova già lì, in modo positivo e spontaneo in opposizione a ciò che solo si acquista con il tempo, lo studio e l'apprendimento, nella sua doppia valenza morale e politica (virtù naturale *versus* ragione come mero calcolo) ed estetica (natura *versus* tecnica). *Natura*, procedendo in questa rete di analogie che condividono Leopardi e Longino —in quanto ciò che è «originario» e «germinale», che nasce da se stesso, in opposizione a ciò che è «artificiale» e «razionale», che viene prodotto dalla riflessione, dall'arte e dalla pratica—, si associa con l'antichità, sede ideale dei più alti valori naturali (politici, morali, e artistici). Un primo punto di vista oppone la natura alla ragione, intesa come eccesso di ragione, come barbarie, e include nel suo ambito l'idea di antichità, retta dalle illusioni e virtù antiche (identificate nella democrazia greca e nella Roma repubblicana) dov' era ancora possibile la

retorica felice degli antichi. Un secondo punto di vista, in coerenza con quanto è stato detto, oppone la natura all'arte, fissando l'interesse negli aspetti estetici che dividono antichi e moderni, nel rapporto fra le lingue e il loro genio naturale, e nella opposizione fra il genio naturale e ingenuo, e l'accademia. Un'attenzione speciale è stata dedicata alla figura retorica dell'accumulazione, che Leopardi chiama, seguendo Gori, «accozzamento», e che si identifica con il modo naturale di imitare in poesia, in confronto con l'amplificazione, più tipica della modernità, mettendosi così in luce un'altro aspetto dell'idea di natura nel suo vincolo con l'idea di simbolo. In coerenza con l'idea della retorica felice e della poesia naturale dell'antichità e delle sue opposte manifestazioni (crisi della retorica e della poesia nella modernità) si sviluppa un altro tema, in rapporto più indiretto con l'idea di natura ma essenziale per capire la poetica leopardiana, e quindi essenziale ugualmente per la nostra ricerca dell'idea di natura: la dialettica naturalezza-affettazione, che abbiamo messo in connessione con le idee del *Trattato*.

Oltre ai testi dello *Zibaldone*, abbiamo esaminato gli scritti sulla polemica *classici-romantici*, e soprattutto il *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* (1818), dove si constata l'adesione di Leopardi all'affermazione fondamentale del *Trattato*: l'immaginazione e il sentimento, facoltà naturali, sono fonti primigenie del sublime e dell'arte, direttamente connesse con la natura, intesa come sistema delle illusioni, in una accezione del termine natura nella sua doppia valenza positiva e negativa, dotata di un'ampiezza semantica che costituisce il tratto più originale della teoria leopardiana. Attraverso l'analisi del *Discorso*, emerge la *natura* come *pathos*: se nel *Trattato* il *pathos*, seconda fonte primigenia del sublime, si identificava con il trasporto apollineo, ora come ispirazione, ora come appropriazione dei classici dell'antichità (in una considerazione molto originale dell'imitazione che Leopardi integra anche nel suo pensiero), il *pathos* in Leopardi si delinea come il «sentimentale puro» (molto diverso dal corrotto «sentimentale romantico»), in diretta connessione con la *natura* primitiva ed eterna, caratterizzata attraverso il tema del *fanciullo* (tema assente nel *Trattato* che invece ci richiama ad autori come Lucrezio, Vico e Rousseau), ed attraverso il tema dell'antichità attinta nella sua numinosità grazie alle formule della retorica (ossimoron, superlativi...). La *natura* come immaginazione, prima fonte del sublime nel *Trattato*, caratterizzata mediante la

similitudine omerica della «misura cosmica» e lo «sguardo universale» che il poeta riesce ad avere nella sua visione, è pienamente assimilata nella concezione leopardiana e rielaborata e arricchita dagli sviluppi della propria riflessione, sintetizzandosi nel tema di «colpo d'occhio»: l'immaginazione e il sentimento sono le facoltà naturali che permettono al filosofo e al poeta di lanciare uno sguardo omnicomprensivo e sintetico sul labirinto della natura, sguardo che nell'apprensione fulminea del maggior numero di relazioni possibili, ci restituisce, in virtù della nostra con-naturalità con quella, un'esperienza vera e globale della natura, intesa in senso greco, come totalità del reale. Per Leopardi e per l'autore del *Trattato, Natura* —tale come si mostra al poeta e al filosofo nella figura del «colpo d'occhio» (*Zibaldone* [1832-60])— è immaginazione e sentimento. Queste sono le facoltà più direttamente legate all'idea di natura, dalle quali la propria ragione non può prescindere se non vuole trasformarsi in «acerbissima mitologia», *Zibaldone* [1842] (Leopardi 1999a:1261). Il «colpo d'occhio» —la cui derivazione dall'apparato concettuale retorico e poetico del *Trattato* (teoria delle sorgenti dell'arte) è stato dimostrato nell'analisi testuale— è l'atto contemplativo della natura che esige il concorso dell'immaginazione e del sentimento come facoltà naturali; è sintesi in un breve e fulmineo istante (che Leopardi figura come lo fa il *Trattato* con l'immagine del *lampo*) del vasto insieme di relazioni che è possibile vedere solo grazie ad un punto di vista elevato in un' elevazione che è fisica e morale ad un tempo, (e che trova un'altra metafora essenziale nell'immaginazione leopardiana, nella figura del solitario sguardo dalla cima del monte). La visione della copia di nessi nello spazio, che soltanto l'immaginazione e il sentimento possono compiere, in un limitato intervallo temporale, costituisce il tratto comune di poesia e filosofia che Leopardi raffigura nell'operetta *Parini, ovvero della gloria*, attraverso l'immagine delle due montagne della saggezza umana: quella della scienza e quella dell'arte, che sono le due cuspidi dalle quali, ognuno a modo suo, il poeta e il filosofo, contemplan la natura.

Il sottofondo dell'argomentazione leopardiana si trova nella logica del paradosso che, dietro l'apparente opposizione —e senza che questa resti per niente negata o superata, ma rimanendo sempre aperta e viva— comprende i poli opposti come componenti attivi di una realtà unica, nella quale il polo che appartiene alla natura ha un valore pieno e fondante. L'immaginazione e il

sentimento possono prescindere dalla ragione, non così quest'ultima da quelle.

Allo stesso modo —in coerenza con questa logica del paradosso che interpreta la realtà come manifestazione dello scontro fra due poli, dei quali uno è fondativo— nel *Trattato*, *physis* e *technè* —immaginazione e sentimento, da un lato; e arte come tecnica, dall'altro— compongono la realtà artistica. E ugualmente, la figura dell' «accozzamento» e quella dell'amplificazione si complementano, portando la prima, come sintesi organica, il valore pieno e fondativo, mentre la seconda, privata del tutto del suo contrario, resterebbe simile al corpo privato dell'anima, vuoto e inanimato. La natura intesa come sistema delle illusioni esige dal filosofo, per essere interpretata —se questi non vuole essere un «filosofo dimezzato»— l'interazione delle facoltà, la sinergia di immaginazione, sentimento e ragione:

L'analisi delle idee, dell'uomo, del sistema universale degli esseri, deve necessariamente cadere in grandissima e principalissima parte, sulla immaginazione, sulle illusioni naturali, sul bello, sulle passioni, su tutto ciò che v'ha di poetico nell'intero sistema della natura. Questa parte della natura, non solo è utile, ma necessaria per conoscer l'altra, anzi l'una dall'altra non si può staccare nelle meditazioni filosofiche, perchè la natura è fatta così. La detta analisi in ordine alla filosofia, dev'esser fatta non già dall'immaginazione o dal cuore, bensì dalla fredda ragione che entri ne' più riposti segreti dell'uno e dell'altra (Leopardi 1999a: 1256-1257).

Questa parte fondamentale del nostro percorso, l'aspetto sintetico della contemplazione della natura, può essere visto non solo come sintesi nell'istante ma anche come sintesi di contrari in un solo «corpo» od «organismo» dove emerge un altro aspetto, l'organicismo, legato all'idea di simbolo; sintetismo che si manifesta nella figura dell'«accozzamento» esemplificata dalla poesia di Saffo, commentata nel *Trattato* in una descrizione dei sintomi dell'amore come fusione dei contrari: pazzia e lucidità, vita e morte e ugualmente nella descrizione della sintomatica del sublime, che fonde insieme i sentimenti discordanti dell'ammirazione («*thaumásion*») e della sorpresa («*ékplexis*»).

Attraverso le teorie di Pareyson e Otto, con il tramite di Burke, autore molto probabilmente letto da Leopardi, siamo penetrati nel nerbo della nostra ricerca. Salvando le differenze delle due impostazioni (quella di Pareyson,

estetica, e quella di Otto, fenomenologica e accentrata nel sentimento religioso), ci siamo serviti delle loro teorie per constatare l'ampio spettro di tonalità emotive che raccoglie la sintomatica che accompagna la contemplazione della natura in Leopardi. Nella contemplazione della natura secondo il *Trattato*, gioca un ruolo molto importante la *meraviglia* come ammirazione e sorpresa, nel senso della contemplazione estatica che teorizza Pareyson. Ma già nel *Trattato* la sorpresa, col predominio della tonalità emotiva, portava in sé un potenziale semantico che più tardi la concezione di Otto definirà come *Mysterium tremendum*. Abbiamo voluto infatti mettere in rilievo lo slittamento di senso —proprio dell'interpretazione inglese del *Trattato* (per esempio, di Burke)— dalla sorpresa allo stupore ed al terrore. Ma questo aspetto —più ampio di quanto una stilizzazione platonica come quella del *Trattato* vorrebbe accettare e che storicamente ha anche caratterizzato la visione della natura sublime—, è presente in particolar modo in Lucrezio, e sotto il suo potente influsso, in Leopardi. *Thaumásion* e *Ekplessis* (Pseudo-Longino), *divina voluptas* e *horror* (Lucrezio) e *arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale* (*Cantico del Gallo silvestre*, Leopardi) sono i termini che nei nostri tre autori di riferimento, caratterizzano la contemplazione della natura. E infatti, arrivati al meridiano del nostro lavoro, eravamo già in grado di constatare in essi la presenza di un'idea di natura impregnata del mistero e della meraviglia, e di una concezione dell'atto di contemplazione della natura da parte del genio —dalla posizione elevata che gli conferiscono l'immaginazione e il sentimento, facoltà della natura— come una sintesi di finito e infinito. Ma questo nucleo di senso legato all'idea di natura che è il filo rosso che all'inizio avevamo cominciato soltanto a scorgere, si modula in un modo molto diverso in Lucrezio, il quale nella sua tonalità generale accentua l'aspetto dinamico dell'orrore, già presente nel *Trattato*, offrendoci l'altro lato dell'entusiasmo, il malinconico sguardo che condivide con il poeta e il filosofo di Recanati. Un aspetto nichilistico e razionalista, frutto di un «esaltamento» più vicino allo stupore che all'estasi, senza il quale il nostro trattamento dell'idea di natura in Leopardi sarebbe parziale.

Per iniziare questa parte della nostra analisi abbiamo esaminato i luoghi in cui nell'opera leopardiana si parla di Lucrezio (come si è fatto nel caso di Longino). Nello *Zibaldone* [2310-12] abbiamo analizzato le interessanti

considerazioni etimologiche ma anche filosofiche sul termine latino «nihil», e sulla sua probabile radice «hil», constatando l'attenzione che Leopardi, attraverso il Forcellini, pone sul luogo dove Lucrezio usa «nilum» invece di «nil»: «haud igitur possunt ad nilum quaeque reverti»: «è dunque impossibile che nulla ritorni al nulla» (Lucrezio L. I, v. 237) (Lucrezio 1986: 16-17). Attraverso alcuni pensieri dello *Zibaldone* abbiamo illustrato il posto che per Leopardi occupava Lucrezio all'interno della letteratura e filosofia latine: «peregrino» e «primitivo», in detrimento dell'eleganza della lingua, ma quasi un moderno fra gli antichi, creatore del linguaggio filosofico latino, erede del pensiero greco.

Lo studio della ricezione leopardiana del poema *De rerum natura*, ci ha mostrato che si tratta di un'opera che compie una particolare funzione nell'educazione di Leopardi: Lucrezio è, nell'ambiente culturale della casa di Leopardi, per un verso, autore demonizzato che rappresenta il pensiero materialista ed edonista, in un falso stereotipo della filosofia epicurea e, per altro verso, forma parte delle letture favorite di Monaldo e del suo «cattolicesimo illuminato» a causa del suo potenziale pedagogico come filosofia distruttrice della superstizione pagana, e dell'effetto terapeutico delle sue spiegazioni razionaliste di fronte alle forze sconvolgenti e sublimi della natura. E infatti il nesso fra la contemplazione di tali forze e la sintomatica sublime, in Lucrezio più legata al *Mysterium Tremendum* come lo descrive Otto, è l'altro aspetto che abbiamo inseguito nell'evoluzione dell'idea di natura in Leopardi. Lo abbiamo messo in risalto nella prima patetica e sincera religiosità di Leopardi, in particolare in alcuni degli *Inni Sacri* (1814) (dove Cristo è il sublime in natura come «mistero di meraviglia e insieme d'orrore» (Leopardi 2000:561), ma anche nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, dove i fenomeni terribili della natura, concretamente, l'albero distrutto dal raggio, producono una «venerazione mista di orrore» (Leopardi 2000: 806) e dove la presenza di Lucrezio insieme a quella di Longino è notevole⁴⁰³. Il meraviglioso come

⁴⁰³ Leopardi commenta in occasione della traduzione dei versi dell'*Arimaspea* che Longino cita nel *Trattato*: "In quelli [...] riferiti da Longino, l'autore parla di una cosa stupenda e inaudita e ne fa le meraviglie" (Leopardi 2000: 850), espressione che ricorda alla "res nova miraque mentis" lucreziano (L. V, v. 97) (Lucrezio 1986: 326), e che dimostra che in un livello ancora germinale,

mescolanza dell'arcano e dell'orrore nella contemplazione della natura, lo abbiamo visto riapparire nelle *Operette* e nei *Canti* che abbiamo scelto, concretamente, nel *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco* e nel *Cantico del gallo silvestre*, nel *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia* e ne *La ginestra*.

I temi e le figure della natura che Leopardi può trovare direttamente nell'originale latino di Lucrezio e nella traduzione di Marchetti, sono molteplici.

La polisemia del termine nel *Poema* è quasi parallela a quella di Leopardi.

Anche se la teoria di Lucrezio accetta come verità solo alcuni di questi sensi, la natura nel *Poema* si presenta, sia con il significato di «sistema della realtà» in senso greco, sia come potenza primigenia di fronte alla seconda natura che è la ragione, sia come forza distruttrice inerente ai fenomeni naturali, indifferente o malefica, o come irregolarità che non incide nel sistema, sia come ordine del logos nel cosmo o come movimento casuale e necessario degli atomi, sia come velo di bellezza che copre il reale —e potremmo aggiungerne ancora altri; il fatto è che tutti questi significati, che il poema didattico assoluto contempla, penetrano nell'immaginario leopardiano lasciando un'impronta e una molteplicità di suggestioni e topoi, che rinascono poi come ricreazione originale.

All'interno dell'influenza di Lucrezio su Leopardi abbiamo distinto due atteggiamenti fondamentali: uno anteriore al risveglio filosofico leopardiano, che vede in Lucrezio principalmente, in chiave ancora cattolico-illuminista, uno strumento razionale contro la superstizione e i falsi miti. Un altro, segnato dalla crisi esistenziale del 19, che abbiamo inseguito nello *Zibaldone* e nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, più profondo e attento al volto oscuro della teoria lucreziana, scopritrice del «solido nulla» (Leopardi 1999a: 120)⁴⁰⁴, che Leopardi lascerà emergere nella maturità attraverso le concezioni che Monaldo tanto disprezzava: eternità della materia, piccolezza dell'uomo, indifferenza della natura... E infatti i temi filosofici trattati nella *Dissertazione Metafisica sopra*

il nucleo lucreziano-longiniano, nella contemplazione sublime della natura, è già in qualche modo presente.

⁴⁰⁴ "Usque adeo in rebus solidi nil esse videtur", "Nulla nell'universo ci sembra interamente solido" (L.I v.497) (Lucrezio: 1986:32)⁴⁰⁴.

l'esistenza di un ente supremo (1811), dove i protagonisti sono gli epicurei e gli aristotelici, con il tramite del manuale di Sauri, subiranno un ribaltamento nel futuro, nelle operette «cosmiche» che abbiamo scelto (il *Frammento* e il *Cantico*). La concezione lucreziana di un sistema della natura nel quale sono essenziali i semi eterni della natura e il vuoto, mentre accidentali e in costante fluire sono le cose da essi formate (entro le quali rientrano i mondi e la vita vegetativa, animale ed umana), è la stessa che è presente, con un'altra terminologia, nelle operette «cosmiche» che abbiamo letto. Nel *Frammento*, lo stratonismo leopardiano si esprime attraverso i termini «materia» e «modi»; nel *Cantico*, anche se la concezione è la stessa, l'interesse si accentra sul nulla che avvolge l'essere, sulla sua precarietà e fragilità. È negli ultimi testi che abbiamo analizzato dove abbiamo potuto azzardare la nostra conclusione, nel tentativo di vedere, sempre nella fedeltà ai testi, un'unicità e coerenza riguardo all'idea di natura nella parabola leopardiana lungo il suo oscillante itinerario.

3. Il sublime longiniano-lucreziano della contemplazione leopardiana della natura

Due vie ci hanno facilitato il percorso nell'apprensione dei temi e figure della natura in Leopardi. In primo luogo, un aspetto dell'idea di natura — derivata dal *Trattato del sublime* dove la si contempla come forte sentimento e capacità di puntare ad idee elevate — nutrice la concezione leopardiana dell'immaginazione e del sentimento intesi come facoltà naturali; per i due autori queste facoltà sono la sorgente naturale del genio e dell'uomo magnanimo. Per l'autore greco la propria grandezza naturale dell'uomo eccellente si riflette nell'attrazione che questi sente verso quanto di grande e di smisurato c'è nella natura: l'amore per il sublime rivela la destinazione suprasensibile dell'uomo che, anche a rischio dell'annicchiamento della sua condizione materiale, si eleva su se stesso e sulla natura, manifestandosi così la sua provenienza divina. Questo sottofondo teologico non si urta con il dogma che in principio Leopardi ricevette dalla sua educazione, inclusa l'onto-teologia gesuitica che

poteva ammettere, entro gli opportuni limiti, questa visione come prova cosmologica dell'esistenza di Dio. E, infatti, nella poetica disegnata dal *Discorso di un italiano attorno alla poesia romantica* (1818), nel suo particolarissimo «primitivismo classico», l'arte degli antichi e dei moderni dipende dalla presenza delle sorgenti naturali del genio nell'apprensione della natura, in perfetta coerenza con il *Trattato*. Il *Discorso*, che è uno di testi più difficili e controversi della produzione di Leopardi, è il luogo dove si scontrano due diverse concezioni della natura: quella che ha partorito la rivoluzione scientifica e che Leopardi ha studiato bene, e quella della poesia e della fanciullezza che Leopardi sente e crea nella propria poesia. Questa divaricazione, che sembra incomponibile, sarà oltrepassata nel miracolo dell'*Infinito* e nell'assunzione della poesia sentimentale come «respiro dell'anima», cioè nella concezione di un'idea della ragione ampliata e allo stesso tempo limitata, nel senso di complementata, dal sentimento e dall'immaginazione, con il conseguente effetto dell'allargamento dell'idea di poesia, capace di percepire il poetico in presenza anche della ragione, intesa come ragione del sentimento.

Ma ciò che ci interessa innanzi tutto è mettere in evidenza che il nucleo tematico che porta Leopardi a definire l'immaginazione e il sentimento come facoltà naturali (essendo la ragione ipertrofiata, secondo Leopardi, una facoltà contraria alla natura), ha un'origine longiniana e che tale idea sarà perenne nella sua opera, in ambito estetico, politico e ontologico. Questo nucleo infatti risorgerà nella maturità, quando non resterà quasi niente delle tante idee spiritualistiche che emanano dal *Trattato*.

I presupposti teologici sui quali poggia la percezione della natura in chiave sublime, come indizio della condizione suprasensibile dell'uomo, non convincono Leopardi quasi fin dall'inizio dello *Zibaldone*. Il desiderio di infinito che istintivamente attrae l'attenzione dell'uomo grande sugli spettacoli grandiosi della natura, sebbene possa rispondere ad un piano della natura, non ha un senso provvidenziale; dietro tale inclinazione non si scorge la divinità. L'uomo non è la creatura più nobile dell'universo, misura di tutte le cose e immagine di Dio. Ma c'è un altro tema longiniano che penetra in profondità nella mentalità leopardiana, ricevendo nuovi sviluppi e che costituisce un nucleo centrale di significato nei tentativi del nostro autore di esplorare la natura. Dietro l'opposizione leopardiana natura-ragione, vibra la longiniana opposizione

natura-arte. La realtà è il risultato della tensione di questi due poli, essendo il polo della natura quello predominante e primordiale. La ragione, come ente indipendente dalla natura, non esiste o se esiste è una mostruosità: la contrarietà assoluta fra natura e ragione è superata. Questo è l'esito più originale della concezione leopardiana: l'idea che la ragione è, a fin dei conti, posteriore alla natura:

Alla p.1840. La ragione senza notizia del sistema del bello, delle illusioni, entusiasmo ec. e di ciò che spetta all'immaginazione e al cuore, è essa medesima un'illusione, e un'artefice di mitologia, come lo sono le dette cose. Bensì di una bruttissima, e acerbissima mitologia. La stessa essenziale inimicizia della ragione colla natura, la pone in necessità di perfettamente conoscerla, il che non si può senza sentirla. Come può ella combattere un nemico che non conosca punto? Ora la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica. Da che natura e ragione sono nemiche per essenza, l'una dipende o è legata essenzialmente coll'altra, come lo sono tutti i contrari; e non si può considerar l'una isolatamente dall'altra. O piuttosto non si può considerar la ragione staccatamente dalla natura (bensì al contrario) *perchè la ragione sebbene nemica, è posteriore alla natura, e da lei dipendente, ed ha in lei sola il fondamento e il soggetto della sua esistenza, e del suo modo di essere* (4. Ott. 1821) (Leopardi 1999a: 1261) (corsivi miei).

La scoperta della limitazione della ragione, dell'anteriorità dell'immaginazione e del sentimento come facoltà più vicine alla natura, non annulla la ragione ma la completa e permette a Leopardi di proseguire il suo percorso sotto una nuova luce. Per non essere un «filosofo dimezzato» il saggio deve integrare le sue facoltà —sentimento, immaginazione— e la ragione in quella sinergia che Leopardi chiama «colpo d'occhio», unica via possibile per l'apprensione della natura e perché gli sia rivelato ciò di cui lui stesso è una piccola parte e di cui solo può avere l'esperienza in un fulmineo istante, in una «captativa» sintesi, grazie a ciò che essendo inesauribile e infinito, vive invece in lui nella sua determinata finitezza. La logica razionale che radicalizza il suo punto di vista senza la collaborazione delle facoltà naturali, che mira soltanto ad uno dei poli della realtà, trova nella gigantessa dell'islandese una figurazione formidabile: come se fosse un simulacro lucreziano, personifica la natura intesa

come circuito di produzione e distruzione oggettivata in una figura sublime.

Dotata degli attributi ossimorici della meraviglia, bella e terribile, la donna dell'operetta come l'amata che disprezza l'amante, rappresenta la natura petrificata che ci restituisce il polo della ragione irrigidito e sradicato dalla sua radice naturale.

Le quattro categorie ontologiche che disegna e figura il *Canto notturno*: l'esistenza eterna della natura rappresentata dalla luna; la vita sofferente e intelligente, dal pastore; la vita riposata, sofferente ma inconscia, dagli animali; e l'ipotetica felicità spirituale sognata dall'uomo come apertura alla possibilità, conformano nel canto l'idea di natura nei suoi molteplici punti di vista. Ma l'opposizione fra la vita e l'esistenza è qui la più ampia ed essenziale struttura di pensiero: tematizza la realtà infinita della natura come verità semantica mai esauribile dalla conoscenza umana, sorgente di un'indagine non trasformabile in un oggettivo possesso conoscitivo. Essa raccoglie in sé la problematica cosmologica ed ontologica di Lucrezio (la costituzione tragica della natura come *natura naturans* e *natura naturata*) e insieme quella estetica e gnoseologica longiniana (la preminenza, nell'apprensione sintetica della realtà, della natura come sentimento e immaginazione in opposizione all'arte ed alla ragione).

La visione capace di sostenere i poli che in una tensione tragica conformano la natura, intesa come vita ed esistenza, è quella inerente a *La ginestra*: qui si rappresenta il momento in cui finalmente emerge, sotto i diversi temi e figure sintetizzati dal poema-icona, il contenuto globale del referente a cui punta il noema- natura, nella sua perenne e grandiosa contraddizione; e qui si manifesta il sublime longiniano-lucreziano che adesso vogliamo descrivere e mettere in rilievo come risultato della nostra ricerca, dopo aver messo in luce la molteplicità di temi e le figure attraverso i quali si materializza il noema-natura, lungo un percorso di ricerca che ha avuto come punto di riferimento il sublime in Pseudo-Longino e Lucrezio; percorso in questo senso che implica anche una novità.

Natura è il termine che Leopardi predilige per riferirsi alla sua concezione della realtà; si tratta, come abbiamo dimostrato attraverso i testi, di una visione paradossale, che supera i limiti tradizionali della logica e avvicina la filosofia alla vita, lasciando vibrare i poli contrari nella loro tensione. Si tratta di un pensiero tragico perché è aperto alla contraddizione, costitutiva della natura, fra vita ed

esistenza, che si inquadra entro un'estetica del sublime più lucreziana che longiniana, ma che conserva di essi il tratto comune dell'elevazione inerente alla visione dell'uomo magnanimo nella contemplazione della natura, dalla quale lui stesso è emanato. Sulle differenze fra il sublime longiniano e quello lucreziano abbiamo già parlato, tenendo conto dell'illuminante articolo di Most⁴⁰⁵. In questo senso, ci sembra importante rilevare due aspetti: è chiaro che il predominio della visione della natura in chiave lucreziana procede dalla decisa scelta da parte di Leopardi di una visione monista e materialista dell'uomo e dell'universo, visione che non stabilisce una rottura o discontinuità fra l'uomo e gli altri animali in chiave teologica e che libera l'uomo tanto dalla colpa tragica come dalla superbia di fronte alla natura. Ma la «nobil natura» de *La ginestra* è erede del tratto comune inerente alla natura in Longino e in Lucrezio che, sia come entusiasmo nel primo sia come disperazione nel secondo, innalza l'uomo, gli restituisce un senso seppure nel dolore, gli dà vita nella stessa visione della morte. La tensione tragica della natura si esprime sempre più come opposizione del *mysterium tremens* e *fascinans*, che come

⁴⁰⁵ Mentre il sublime longiniano è una forma di teodicea che giustifica la sofferenza umana richiamandosi alla logica superiore della saggezza divina, il sublime di Lucrezio venera una forma di eroismo umano, che si rivela possibile in un universo abbandonato dagli dei a se stesso. Il sublime di Longino inquadra la benevolenza divina in una struttura teleologica dell'esistenza umana e vede nell'accettazione del disegno divino da parte dell'uomo una forma di consolazione alla sua sofferenza. Secondo Lucrezio, invece, il sublime muove dalla constatazione dell'indifferenza degli dei e della fondamentale casualità e insensatezza dell'universo, e rappresenta un coraggioso gesto di sfida, che, restituendo senso all'essere umano, lo compensa dell'assenza della provvidenza divina. Il sublime longiniano magnifica il dio, di cui si sperimenta il potere e la benevolenza anche attraverso la sofferenza e il rischio di distruzione, superandosi così la propria piccolezza. Il sublime di Lucrezio, invece, magnifica l'uomo, che raggiunge la grandezza proprio in assenza di una divinità effettiva e diviene perciò egli stesso una specie di dio entro un mondo spogliato di significato ultimo. Poiché Lucrezio, a differenza di Longino, non formulò esplicitamente la propria teoria del sublime e poiché Longino non venne comunque letto nell'antichità, sarebbe errato sostenere che i due autori rappresentarono antiche tradizioni alternative del sublime. Si può considerarli, piuttosto, come autori che propongono nell'antichità due modelli del sublime che hanno generato nel mondo attuale due concezioni diverse. L'importanza di Lucrezio ai fini della presente argomentazione non sta nel fatto —pur rilevante— che egli rappresentò un punto di riferimento per quanti vollero considerare il sublime da un punto di vista differente da quello di Longino (Most 2007:9).

serena visione mista di ammirazione e sorpresa, ma è sempre il risultato di un impulso vitale che eleva e libera, e ci avvicina nella riunione degli opposti, al mistero inesauribile del solido nulla dal quale emerge la nostra vita, la nostra esistenza.

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie (sia che appartengano alle alte e forti passioni, sia a qualunque altra cosa); servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta (Leopardi 1999a:270-271).

Il significato ultimo della natura non è dunque un'idea che si possa trovare alla fine di un percorso lineale ed univoco di ricerca, ma la sorgente, la radice del pensiero che Leopardi aggira in circoli sempre più stretti, in un'apertura all'idea di natura che mai la tradisce nelle sue contraddittorie voci, come succede nella vita di ognuno di noi; una sorgente e radice del pensiero che si pronuncia attraverso il linguaggio longiniano-lucreziano, nel cui nucleo semantico essenziale soggiace il noema natura il cui referente ultimo —l'unione tragica di vita ed esistenza— accompagna il percorso del suo infinito spiegarsi.

V) APÉNDICE

1. Del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*:

Ora cerchiamo quello che ho detto, cioè quale delle due maniere sia più *naturale* nella poesia e più sodamente dilettevole tanto agl'intelligenti che agl'idioti, voglio dire o l'antica o la moderna.

E l'esperienza e la conversazione scambievolmente e lo studio e mille altre cagioni che non occorre dire, ci hanno fatti col tempo tanto diversi da quei nostri primi padri che se questi risuscitassero, si può credere che a stento ci ravviserebbero per figli loro. Laonde non è maraviglia se noi così pratici e dotti e così cambiati come siamo, ai quali è manifesto quello che agli antichi era occulto, e noto un mondo di cagioni che agli antichi era ignoto, e certo quello che agli antichi era incredibile, e vecchio quello che agli antichi era nuovo, non guardiamo più la *natura* ordinariamente con quegli occhi, e nei diversi casi della vita nostra appena proviamo una piccolissima parte di quegli effetti che le medesime cagioni partorivano ne' primi padri. Ma il cielo e il mare e la terra e tutta la faccia del mondo e lo spettacolo della *natura* e le sue stupende bellezze furono da principio conformate alle proprietà di *spettatori naturali*: ora la *condizione naturale* degli uomini è quella d'ignoranza; ma la condizione degli scienziati che contemplando le stelle, sanno il perchè delle loro apparenze, e non si maravigliano del lampo nè del tuono, e contemplando il mare e la terra, sanno che cosa racchiuda la terra e che cosa il mare, e perchè le onde s'innoltrino e si ritirino, e come soffino i venti e corrano i fiumi e quelle piante crescano e quel monte sia vestito e quell'altro nudo, e che conoscono a parte a parte gli affetti e le qualità umane, e le forze e gli ordigni più coperti e le attenenze e i rispetti e le corrispondenze del gran composto universale, e secondo il gergo della nuova disciplina le *armonie della natura* e le *analogie* e le *simpatie* (cursivas del testo original), è una condizione artificata: e in fatti la *natura* non si palesa ma si nasconde, sì che bisogna con mille astuzie e quasi frodi, e con mille ingegni e macchine scazarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti: ma la *natura* così violentata e scoperta non concede più quei dilettevoli che prima offeriva spontaneamente. E quello che dico degli scienziati dico proporzionatamente più o meno di tutti gl'inciviliti, e però di noi, massime di quella parte di noi che non è plebe, e tra la plebe di quella parte ch'è cittadina, e di qualunque è più discosto dalla *condizione primitiva e naturale* degli uomini. Non contendo già dell'utile, nè mi viene pure in mente di gareggiare con quei filosofi che piangono l'uomo dirozzato e ripulito e i pomi e il latte cambiati in carni, e le foglie d'alberi e le pelli di bestie rivolte in panni, e le spelonche e i tuguri in palazzi, e gli eremi e le selve in città: non è del poeta ma del filosofo il guardare all'utile e al vero: il poeta ha cura del dilettevole, e del dilettevole alla immaginazione, e questo raccoglie così dal vero come dal falso, anzi per lo più mente e si studia di fare inganno, e l'ingannatore non cerca il vero ma la sembianza del vero. Le *bellezze dunque della natura* conformate da principio alle qualità ed ordinate al diletto di *spettatori naturali*, non variano pel variare de' riguardanti, ma nessuna mutazione degli uomini indusse mai cambiamento nella *natura*, la quale vincitrice

dell'esperienza e dello studio e dell'arte e d'ogni cosa umana mantenendosi eternamente quella, a volerne conseguire quel diletto puro e sostanziale ch'è il fine proprio della poesia (giacchè il diletto nella poesia scaturisce dall'imitazione della *natura*), ma che insieme è conformato alla condizione primitiva degli uomini, è necessario che, non la *natura* a noi, ma noi ci adattiamo alla *natura*, e però la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma ne' suoi caratteri principali, sia, come la *natura*, immutabile. E questo adattarsi degli uomini alla *natura*, consiste in rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie. Ora che così facendo noi, ci s'apra innanzi una sorgente di dilette incredibili e celesti, e che la *natura* invariata e incorrotta discopra allora non ostante l'incivilimento e la corruzione nostra il suo potere immortale sulle menti umane, e che in somma questi dilette sieno anche oggidì quelli che noi pendiamo *naturalmente* a desiderare sopra qualunque altro quando ci assettiamo ad essere ingannati dalla poesia, di leggeri si può comprendere, sol tanto che, oltre il fatto medesimo, si ponga mente alla nostra irrepugnabile inclinazione al primitivo, e al *naturale schietto e illibato*, la quale è per modo innata negli uomini, che gli effetti suoi perchè sono giornalieri non si considerano, e accade in questa come in mille altre cose, che la frequenza impedisce l'attenzione. Ma da quale altra fonte derivano e il nostro infinito affetto alla semplicità de' costumi e delle maniere e del favellare e dello scrivere e d'ogni cosa; e quella indicibile soavità che ci diffonde nell'anima non solamente la veduta ma il pensiero e le immagini della vita rustica, e i poeti che la figurano, e la memoria de' primi tempi, e la storia de' patriarchi e di Abramo e d'Isacco e di Giacobbe e dei casi e delle azioni loro ne' deserti e della vita nelle tende e fra gli armenti, e quasi tutta quella che si comprende nella Scrittura e massimamente nel libro della Genesi; e quei moti che ci suscita e quella beatitudine che ci cagiona la lettura di qualunque poeta espresse e dipinse meglio il primitivo, di Omero di Esiodo di Anacreonte di Callimaco singolarmente? E quelle due capitali disposizioni dell'animo nostro, l'amore della *naturalhezza* e l'odio dell'affettazione, l'uno e l'altro ingenerati, credo, in tutti gli uomini, ma gagliardissimi ed efficacissimi in chiunque ebbe dalla *natura* indole veramente accomodata alle arti belle, provengono parimente dalla nostra inclinazione al primitivo.

E questa medesima fa che qualora ci abbattiamo in oggetti non tocchi dall'incivilimento, quivi e in ogni reliquia e in ogni ombra della *prima naturalhezza*, quasi soprastando, giocondissimamente ci compiacciamo con indistinto desiderio; perchè la *natura* ci chiama e c'invita, e se ricusiamo, ci sforza, la *natura* vergine e intatta, contro la quale non può sperienza nè sapere nè scoperte fatte nè costumi cambiati nè coltura nè artifizi nè ornamenti, ma nessuna nè splendida nè grande nè antica nè forte opera umana soverchierà mai nè pareggerà, non che altro, un vestigio dell'opera di Dio. E che questo che ho detto, sia vero, chi è di noi, non dico poeta non musico non artefice non d'ingegno grande e sublime, dico lettore di poeti e uditore di musici e spettatore d'artefici, dico qualunque non è così guasto e disumanato e *snaturato* che non senta più la forza di nessuna fuorchè lorda o *bassa inclinazione umana e naturale*, — chi è che non lo sappia e non lo veda e non lo senta e non lo possa confermare col racconto dell'esperienza propria certissima e frequentissima? E se altri mancano, chiamo voi, Lettori, in testimonio, chiamo voi stesso o Cavaliere: non può mancare a voi quell'esperienza ch'io cerco,

non può ignorare il cuor vostro quei moti ch'io dico, non può essere che la *natura* incorrotta, che il primitivo, che la candida semplicità, che la lezione de' poeti antichi non v'abbia inebbiato mille volte di squisitissimo diletto; voi fatemi fede che come le forme primitive della *natura* non sono mutate nè si muteranno, così l'amore degli uomini verso quelle non è spento nè si spegnerà prima della stirpe umana. Ma che vo io cercando cose o minute o scure o poco note, potendo dirne una più chiara della luce, e notissima a chicchessia, della quale ciascuno, ancorchè non apra bocca, mi debba essere testimonio? Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi beneficati carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di beneficio; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva; quando i colori delle cose quando la luce quando le stelle quando il fuoco quando il volo degl'insetti quando il canto degli uccelli quando la chiarezza dei fonti tutto ci era nuovo o disusato, nè trascuravamo nessun accidente come ordinario, nè sapevamo il perchè di nessuna cosa, e ce lo fingevamo a talento nostro, e a talento nostro l'abbellivamo; quando le lagrime erano giornaliere, e le passioni indomite e svegliatissime, nè si reprimevano forzatamente e prorompevano arditamente. Ma qual era in quel tempo la fantasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, come libera e senza freno, impetuosa e istancabile spaziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne, e illuminava le oscure, che simulacri vivi e spiranti che sogni beati che vaneggiamenti ineffabili che magie che portentosi che paesi ameni che trovati romanzeschi, quanta materia di poesia, quanta ricchezza quanto vigore quant'efficacia quanta commozione quanto diletto. Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immaginativa la sensazione d'un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo; io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale che se fosse concessa a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali; io senza fallo (non m'imputate a superbia, o Lettori, quello che sto per dire) mi crederei divino poeta se quelle immagini che vidi e quei moti che sentii nella fanciullezza, sapessi e ritrargli al vivo nelle scritture e suscitargli tali e quali in altrui. Ora che la memoria della fanciullezza e dei pensieri e delle immaginazioni di quell'età ci sia straordinariamente cara e dilettevole nel progresso della vita nostra, non voglio nè dimostrarlo nè avvertirlo: non è uomo vivo che non lo sappia e non lo provi alla giornata, e non solamente lo provi, ma se ne sia formalmente accorto, e purch'abbia filo d'ingegno e di studio, se ne sia meravigliato. Ecco dunque manifesta e palpabile in noi, e manifesta e palpabile a chicchessia la prepotente inclinazione al primitivo, dico in noi stessi, cioè negli uomini di questo tempo, in quei medesimi ai quali i romantici procurano di

persuadere che la maniera antica e primitiva di poesia non faccia per loro. Imperocchè dal genio che tutti abbiamo alle memorie della puerizia si deve stimare quanto sia quello che tutti abbiamo alla *natura* invariata e primitiva, la quale è nè più nè meno quella *natura* che si palesa e regna ne' putti, e le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi, e le ricordanze della prima età e le idee prime nostre che noi siamo così gagliardamente tratti ad amare e desiderare, sono appunto quelle che ci ridesta l'imitazione della *natura* schietta e inviolata, quelle che ci può e secondo noi ci deve ridestare il poeta, quelle che ci ridestano divinamente gli antichi, quelle che i romantici bestemmiano e rigettano e sbandiscono dalla poesia, gridando che non siamo più fanciulli: e pur troppo non siamo; ma il poeta deve illudere, e illudendo imitar la *natura*, e imitando la *natura* diletta: e dov'è un diletto poetico altrettanto vero e grande e puro e profondo? e qual è la *natura* se questa non è? anzi qual è o fu mai fuorchè questa? (Leopardi 2000:353-361).

2. Zibaldone [1833-1840]:

Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità di entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa, per diligente, paziente, e sottile, e dialettico e matematico ch'ei possa essere; non conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà colla possibile evidenza cose falsissime ec. ec. Non già perchè il cuore e la fantasia dicano sovente più vero della fredda ragione, come si afferma, nel che non entro a discorrere, ma perchè la stessa freddissima ragione ha bisogno di conoscere tutte queste cose, se vuol penetrare nel sistema della natura, e svilupparlo. L'analisi delle idee, dell'uomo, del sistema universale degli esseri, deve necessariamente cadere in grandissima e principalissima parte, sulla immaginazione sulle illusioni naturali, sul bello, sulle passioni, su tutto ciò che v'ha di poetico nell'intero sistema della natura. Questa parte della natura, non solo è utile, ma necessaria per conoscer l'altra, anzi l'una dall'altra non si può staccare nelle meditazioni filosofiche, perchè la natura è fatta così. La detta analisi in ordine alla filosofia, dev'esser fatta non già dall'immaginazione o dal cuore, bensì dalla fredda ragione che entri ne' più riposti segreti dell'uno e dell'altra. Ma come può far tale analisi colui che non conosce perfettamente tutte le dette cose per propria esperienza, o non le conosce quasi punto? La più fredda ragione benchè mortal nemica della natura, non ha altro fondamento nè principio, altro soggetto di meditazione speculazione ed esercizio che la natura. Chi non conosce la natura, non sa nulla, e non può ragionare, per ragionevole ch'egli sia. Ora colui che ignora il poetico della natura, ignora una grandissima parte della natura, anzi non conosce assolutamente la natura, perchè non conosce il suo modo di essere.

Tale è stata ed è una grandissima parte de' più acclamati filosofi dal 600 in poi, massime tedeschi e inglesi. Avvezzi a non leggere, a non pensare, a non considerare, a non istudiare, che filosofia, dialettica, metafisica, analisi, matematica, abbandonato affatto il poetico, spoeticizzata del tutto la loro mente, assuefatti ad astrarre totalmente dal sistema del bello, e a considerare e porre la loro professione le mille miglia lontano da tutto ciò che spetta all'immaginazione e al sentimento, perduto affatto l'abito del bello e del caldo, e immedesimati con quello del puro raziocinio, del freddo ec. non conoscendo altra esistenza nella natura che il ragionevole, il calcolato ec. e libero da ogni passione, illusione, sentimento, essi errano a ogni tratto, e all'ingrosso, ragionando colla più squisita esattezza. È certissimo ch'essi hanno ignorato ed ignorano la massima parte della natura, delle stesse cose che trattano, per impoetiche ch'elle sieno (giacchè il poetico nell'effettivo sistema della natura è legato assolutamente a tutto), la massima parte della stessa verità, alla quale si sono esclusivamente dedicati.

La scienza della natura non è che scienza di rapporti. Tutti i progressi del nostro spirito consistono nello scoprire i rapporti. Ora, oltre che l'immaginazione è la più feconda e meravigliosa ritrovatrice de' rapporti e delle armonie le più nascoste, come ho detto altrove; è manifesto che colui che ignora una parte, o piuttosto una qualità una faccia della natura, legata

con qualsivoglia cosa che possa formar soggetto di ragionamento, ignora un'infinità di rapporti, e quindi non può non ragionar male, non veder falso, non iscuoprire imperfettamente, non lasciar di vedere le cose le più importanti, le più necessarie, ed anche le più evidenti. Scomponete una macchina complicatissima, toglietele una gran parte delle sue ruote, e ponetele da parte senza pensarvi più; quindi ricomponete la macchina, e mettetevi a ragionare sopra le sue proprietà, i suoi mezzi, i suoi effetti: tutti i vostri ragionamenti saranno falsi, la macchina non è più quella, gli effetti non sono quelli che dovrebbero, i mezzi sono cambiati, indeboliti, o fatti inutili; voi andate arzigogolando sopra questo composto, vi sforzate di spiegare gli effetti della macchina dimezzata, come s'ella fosse intera; speculate minutamente tutte le ruote che ancora lo compongono, ed attribuite a questa o quella un effetto che la macchina non produce più, e che le avevate veduto produrre in virtù delle ruote che le avete tolte ec. ec. Così accade nel sistema della natura, quando l'è stato tolto e staccato di netto il meccanismo del bello, ch'era congegnato e immedesimato con tutte le altre parti del sistema, e con ciascuna di esse.

Ho detto altrove che non si conosce perfettamente una verità se non si conoscono perfettamente tutti i suoi rapporti con tutte le altre verità, e con tutto il sistema delle cose. Qual verità conosceranno dunque bene quei filosofi che astraggono assolutamente e perpetuamente da una parte essenzialissima della natura? La ragione e l'uomo non impara se non per l'esperienza. Se la ragione vuol pensare e operare da se, e quindi scoprire, e far progressi, le conviene conoscere per sua propria esperienza; altrimenti l'esperienza altrui nelle parti essenziali della natura, non potrà servirle che a ripetere le operazioni fatte da altri.

Quindi si veda quanto sia difficile a trovare un vero e perfetto filosofo. Si può dire che questa qualità è la più rara e strana che si possa concepire, e che appena ne sorge uno ogni dieci secoli, seppur uno n'è mai sorto. (Qui riflettete quanto il sistema delle cose favorisca il preteso perfezionamento dell'uomo mediante la perfezione della ragione e della filosofia.) È del tutto indispensabile che un tal uomo sia sommo e perfetto poeta; ma non già per ragionar da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il *solo* ardentissimo *poeta* può conoscere. Il filosofo non è perfetto, s'egli non è che filosofo, e se impiega la sua vita e se stesso al solo perfezionamento della sua filosofia, della sua ragione, al puro ritrovamento del vero, che è pur l'unico e puro fine del perfetto filosofo. La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell'apparente; l'insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva; il ghiaccio del fuoco; la pazienza dell'impazienza; l'impotenza della somma potenza; il piccolissimo del grandissimo; la geometria e l'algebra, della poesia. ec. Tutto ciò conferma quello che altrove ho detto della necessità dell'immaginazione al gran filosofo. (4. Ott. 1821) (Leopardi 1999a: 1256-9).

3. Zibaldone [1848-1860]:

Alla p.1840. principio. Eccovi infatti, contro quello che a prima vista parrebbe, che le nazioni le più distinte nell'immaginazione, i popoli meridionali insomma, dalle [1849] prime tracce che abbiamo della storia umana fino a' di nostri, si trovano aver sempre primeggiato nella filosofia, e massime nelle grandi scoperte che le appartengono. Grecia, Egitto, India, poi Arabi, poi Italiani nel risorgimento. La profonda filosofia di Salomone e del figlio di Sirac, non era ella meridionale? L'Oriente non ha primeggiato in tutta l'antichità in ordine al pensiero, alla profondità, alle cognizioni le più metafisiche, alla morale ec.?

Confucio non fu meridionale? Donde venne la filosofia tra' latini? dalla Grecia. Chi si distinse in essa fra tutti gli scrittori latini per ciò che spetta alla profondità? gli spagnuoli Seneca, Lucano, possiamo anche dir Quintiliano, ec. E nella teologia? gli Affricani Tertulliano, S. Agostino, ec. nella teologia e filosofia insieme? Arnobio Affricano, e Lattanzio (credo) parimente. Fra i greci quante sottigliezze, quante astrazioni, quante sette, quante dispute, quanti scritti acutissimi in materie teologiche dal principio della Chiesa fino agli ultimi secoli della [1850] Grecia. Si può dir che la teologia Cristiana sia tutta greca. E quell'opera profondissima del Cristianesimo donde venne? dalla Palestina.

Mostratemi della filosofia antica in qualsivoglia parte settentrionale o antartica dell'Asia, dell'Africa, dell'Europa. Quanto alle due prime mostratemi ancora, se potete, della filosofia moderna, ch'io ve ne mostrerò non poca nelle loro parti meridionali. Quello che dico della filosofia dico pur della teologia (inseparabile dalla metafisica), a qualunque credenza ella appartenga.

Fra' moderni, i tedeschi, certo abilissimi nelle materie astratte, sembrano fare eccezione al mio sistema, e son tutto il fondamento del sistema contrario; giacchè gl'inglesi per indole spettano piuttosto al mezzodì, come altrove ho detto. Ma questi tedeschi ne' quali l'immaginazione e il sentimento (parlando in genere) è tanto più falso, e forzato, e innaturale e debole per se stesso, quanto apparisce più vivo ed estremo (giacchè questa estremità deriva in essi manifestamente da cagione [1851] contraria che negli orientali, il cui clima è l'estremo opposto del loro); questi tedeschi il cui spirito come dice la Staël, (De l'Allem. tom.1. 1. part. ch.9. 3.me édit. p.79) est presque nul à la superficie, a besoin d'approfondir pour comprendre, ne saisit rien au vol; questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza; questi tedeschi sì generalmente e sì profondamente applicati da circa due secoli alle meditazioni astratte, e queste quasi esclusivamente, hanno certo sviluppato delle verità non poche, scoperte da altri; hanno recato chiarezza a molte cose oscure; hanno trovato non piccole e non poche verità secondarie; hanno insomma giovato sommamente ai progressi della metafisica, e delle scienze esatte materiali o no; ma qual grande scoperta, specialmente in metafisica, è finora uscita dalle tante scuole tedesche ec. ec.? Quando ha mai un tedesco gettato sul gran sistema delle cose un'occhiata onnipotente che gli abbia rivelato un grande e veramente [1852] fecondo segreto della natura, o un grande ed universale errore? (giacchè la scoperta delle verità non è ordinariamente altro che la riconoscenza degli errori) Il colpo d'occhio de' tedeschi nelle stesse materie astratte non è mai sicuro, benchè sia liberissimo, (e tale infatti non può essere senza gran forza d'immaginare, di sentire, e senza una naturale

padronanza della natura, che non hanno se non le grand'anime). La minuta e squisita analisi, non è un colpo d'occhio: essa non iscuopre mai un gran punto della natura; il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina. Quindi è che i tedeschi son ottimi per mettere in tutto il loro giorno, estendere, ripulire, perfezionare, applicare ec. le verità già scoperte (ed è questa una gran parte dell'opera del filosofo); ma poco valgono a ritrovar da loro nuove e grandi verità. Essi errano anche bene spesso, malgrado il più fino ragionamento, come chi analizza senza intimamente sentire, nè quindi perfettamente conoscere, giacchè grandissima [1853] e principalissima parte della natura non si può conoscere senza sentirla, anzi conoscerla non è che sentirla. Oltrechè a chi manca il colpo d'occhio non può veder molti nè grandi rapporti, e chi non vede molti e grandi rapporti, erra per necessità bene spesso, con tutta la possibile esattezza. L'immaginazione de' tedeschi (parlo in genere) essendo poco naturale, poco propria loro, ed in certo modo artefatta e fattizia, e quindi falsa benchè vivissima, non ha quella spontanea corrispondenza ed armonia colla natura che è propria delle immaginazioni derivanti e fabbricate dalla stessa natura. (Altrettanto dico del sentimento). Perciò essa li fa travedere e sognare. E quando un tedesco vuole speculare e parlare in grande, architettare da se stesso un gran sistema, fare una grande innovazione in filosofia, o in qualche parte speciale di essa, ardisco dire ch'egli ordinariamente delira. L'esattezza è buona per le parti, ma non per il tutto. Ella costituisce lo spirito [1854] de' tedeschi; or ella o non è buona o non basta alle grandi scoperte.

Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti. È cosa ordinarissima anche negli oggetti materiali e in mille accidenti della vita, che quello che si verifica o pare assolutamente vero e dimostrato nelle piccole parti, non si verifica nel tutto; e bene spesso si compone un sistema falsissimo di parti verissime, o che tali col più squisito ragionamento si dimostrano, considerandole segregatamente. Questo effetto deriva dall'ignoranza de' rapporti, parte principale della filosofia, ma che non si ponno ben conoscere senza una padronanza sulla natura, una padronanza ch'essa stessa vi dia, sollevandovi sopra di se, una forza di colpo d'occhio, tutte le [1855] quali cose non possono stare e non derivano, se non dall'immaginazione e da ciò che si chiama genio in tutta l'estensione del termine. I tedeschi si strisciano sempre intorno e appiedi alla verità; di rado l'afferrano con mano robusta: la seguono indefessamente per tutti gli andirivieni di questo laberinto della natura, mentre l'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza, scorge d'un'occhiata tutto il laberinto, e la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere. Dopo ch'egli ha comunicato i suoi lumi e le sue notizie a de' filosofi come i tedeschi, questi l'aiutano potentemente a descrivere e perfezionare il disegno del laberinto, considerandolo ben bene palmo per palmo. Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle illusioni, e in forza di grandi illusioni; e l'uomo non le riceve se non in grazia di queste, e come riceverebbe una grande illusione! Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più

reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e di sintesi. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubbriachezza? Pindaro ne può essere un esempio: ed anche alcuni lirici tedeschi ed inglesi abbandonati veramente che di rado avviene, all'impeto di una viva fantasia e sentimento. V. p.1961. capoverso ult.

Ho detto che nessuna veramente strepitosa scoperta nelle materie astratte, e in qualsivoglia dottrina immateriale è uscita dalle scuole ec. tedesche. Quali sono in queste materie le grandi scoperte di Leibnizio, forse il più gran metafisico della Germania, e certo profondissimo speculatore della natura, gran matematico ec.? Monadi, ottimismo, armonia prestabilita, idee innate; favole e sogni. Quali quelle di Kant, caposcuola ec. ec.? Credo che niuno le sappia, nemmeno i suoi discepoli. Speculando profondamente sulla teoria generale delle arti, i tedeschi ci hanno dato ultimamente il romanzo del romanticismo, sistema falsissimo in teoria, in pratica, in natura, in ragione, in metafisica, in dialettica, come si mostra in parecchi di questi pensieri. Ma Cartesio, Galileo, Newton, Locke ec. hanno veramente mutato faccia alla filosofia. (Vero è che ora e dopo che la letteratura è divenuta generale nella nazione tedesca, e ha preso forma ed indole propria, queste grandi, strepitose e generali mutazioni vanno gradatamente divenendo più difficili, per natura de' tempi, de' costumi, e de' progressi dello spirito, per la soppressione delle scuole, o delle fazioni scolastiche, le quali non esistono omai che in Germania, dove tali mutazioni forse ancora accadono.) Macchiavelli fu il fondatore della politica moderna e profonda. In somma lo spirito inventivo è così proprio del mezzogiorno, riguardo all'astratto ec. come riguardo al bello e all'immaginario.

Il sistema detto di Copernico, potrebbe riguardarsi come una grande scoperta e innovazione, anche in ordine alla metafisica; ma è noto che quel tedesco non fece altro che colle sue meditazioni lunghe e profonde, coltivare e stabilire ec. una verità già saputa o immaginata da' Pittagora da Aristarco di Samo, dal Card. di Cusa ec. Questo è ciò che fanno i tedeschi. Da tutto ciò deducete 1. l'impotenza, e la contraddizione che involve in se, ed introduce nell'uomo, e nell'ordine delle cose umane, la ragione, la quale per far grandi effetti e decisi progressi ha bisogno di quelle stesse disposizioni naturali ch'ella distrugge o n'è distrutta, l'immaginazione e il sentimento. Facoltà generalmente e naturalmente parlando incompatibili con lei, massime dovendo esser questa e quelle in [1859] grado sommo. Vedete quanto sieno naturali i grandi progressi della ragione, quanto la natura gli abbia favoriti nel fabbricar l'uomo, quanto sia facile e naturale il conseguimento della pretesa perfezione umana. Laddove l'immaginazione e il sentimento non hanno alcun bisogno della ragione. E siccome, sebben questa e quelle sieno qualità naturali, nondimeno quelle si ponno considerar come più proprie della natura, più generali, più perfetti modelli di essa, meglio armonizzanti con lei, più singolarmente proprie dell'uomo e delle nazioni e de' tempi naturali, de' fanciulli ec. così vedete

la gran superiorità della natura sulla ragione, e su tutto ciò che l'uomo si procura, si fabbrica, si perfeziona da se stesso e col tempo. 2. Una nuova prova del come gli stessi effetti nascano da cagioni contrarie. Il fervor dell'immaginazione e la freddezza o mancanza di essa, producono la sottigliezza dello spirito. Sottili i tedeschi, sottilissimi anzi sofisticati i greci, gli arabi, gli orientali. V. p.1831. [1860] ed applicala a questo luogo, ed osserva come s'è in quello che nel nostro caso, trionfi però sempre ciò che deriva da copia di vita, su ciò che nasce da scarsezza. (5-6. Ott. 1821) (Leopardi 1999a: 1265-71).

4. De las Operette morali, Parini ovvero della gloria (Capitulos séptimo y octavo):

Capitolo settimo. Fin qui si è detto dello scrivere in generale, e certe cose che toccano principalmente alle lettere amene, allo studio delle quali ti veggio inclinato più che ad alcun altro. Diciamo ora particolarmente della filosofia; non intendendo però di separar quelle da questa; dalla quale pendono totalmente. Penserai forse che derivando la filosofia dalla ragione, di cui l'universale degli uomini inciviliti partecipa forse più che dell'immaginativa e delle facoltà del cuore; il pregio delle opere filosofiche debba essere conosciuto più facilmente e da maggior numero di persone, che quello de' poemi, e degli altri scritti che riguardano al dilettevole e al bello. Ora io, per me, stimo che il proporzionato giudizio e il perfetto senso, sia poco meno raro verso quelle, che verso queste. Primieramente abbi per cosa certa, che a far progressi notabili, nella filosofia, non bastano sottilità d'ingegno, e facoltà grande di ragionare, ma si ricerca eziandio molta forza immaginativa; e che il Descartes, Galileo, il Leibnitz, il Newton, il vico, in quanto all'innata disposizione dei loro ingegni, sarebbero potuti essere sommi poeti; e per lo contrario Omero, Dante, lo Shakespeare, sommi filosofi. Ma perchè questa materia, a dichiararla e trattarla appieno, vorrebbe molte parole, e ci dilungherebbe assai dal nostro proposito; perciò contentandomi pure di questo cenno, e passando innanzi, dico che solo i filosofi possono conoscere perfettamente il pregio, e sentire il diletto, dei libri filosofici. Intendo dire in quanto si è alla sostanza, non a qualsivoglia ornamento che possono avere, o di parole o di stile o d'altro. Dunque, come gli uomini di natura, per modo di dire, impoetica, se bene intendono le parole e il senso, non ricevono i moti e le immagini de' poemi; così bene spesso quelli che non sono dimesticati al meditare e filosofare seco medesimi, o che non sono atti pensare profondamente, per veri e per accurati che sieno i discorsi e le conclusioni del filosofo, e chiaro il modo che egli usa in espor gli uni e l'altre, intendono le parole e quello che egli vuol dir, ma non la verità de' suoi detti. Perocchè non avendo la facoltà o l'abito di penetrar coi pensieri nell'intimo delle cose, nè di sciorre e dividere le proprie idee nelle loro menome parti, nè di ragunare e stringere insieme un buon numero di esse idee, nè di contemplare colla mente in un tratto molti particolari in modo da poterne trarre un generale, nè di seguire indefessamente coll'occhio dell'intelletto un lungo ordine di verità connesse tra loro a mano a mano, nè di scoprire le sottili e recondite congiunture che ha ciascuna verità con cento altre; non possono facilmente, o in maniera alcuna, imitare e reiterare colla mente propria le operazioni fatte, nè provare le impressioni provate, da quella del filosofo; unico modo a vedere, comprendere, ed estimare convenientemente tutte le cause che indussero esso filosofo a far questo o quel giudizio, affermare o negare questa o quella cosa, dubitar di tale o di tal altra. Sicchè quantunque intendano i suoi concetti, non intendono che sieno veri e probabili, non avendo, e non potendo fare, una quasi esperienza della verità e della probabilità loro. Cosa poco diversa da quella che agli uomini naturalmente freddi accade circa le immaginazioni e gli affetti espressi dai poeti. E ben sai che egli è comune al poeta e al filosofo l'internarsi nel profondo degli animi umani, e trarre in luce le loro intime qualità e varietà, gli andamenti, i moti e i successi occulti, le cause e gli effetti dell'une e degli altri: nelle quali cose, quelli che non sono atti a sentire in se la corrispondenza de' pensieri poetici al vero, non sentono anche, e non conoscono, quella dei filosofici.

Dalle dette cause nasce quello che veggiamo tutto dì, che molte opere egregie, ugualmente chiare ed intelligibili a tutti, ciò non ostante, ad alcuni paiono contenere mille verità certissime; ad altri, mille manifesti errori: onde elle sono impugnate, pubblicamente o privatamente; non solo per malignità o per interesse o per altre simili cagioni, ma eziandio per imbecillità di mente, e per incapacità di sentire e di comprendere la certezza dei loro principii, la rettitudine delle deduzioni e delle conclusioni, e generalmente la convenienza, l'efficacia e la verità dei loro discorsi. Spesse volte le più stupende opere filosofiche sono anche imputate di oscurità, non per colpa degli scrittori, ma per la profondità o la novità dei sentimenti da un lato, e dall'altro l'oscurità dell'intelletto di chi non li potrebbe comprendere in nessun modo. Considera dunque anche nel genere filosofico quanta difficoltà di aver lode, per dovuta che sia. Perocchè non puoi dubitare, se anche io non lo esprimo, che il numero dei filosofi veri e profondi, fuori dei quali non è chi sappia far convenevole stima degli altri tali, non sia piccolissimo anche nell'età presente, benchè dedicata all'amore della filosofia più che le passate. Lascio le varie fazioni, o comunque si convenga chiamarle, in cui sono divisi oggi, come sempre furono, quelli che fanno professione di filosofare: ciascuna delle quali nega ordinariamente la debita lode e stima a quei delle altre; non solo per volontà, ma per avere l'intelletto occupato da altri principii (Leopardi 2000:101-103).

Capitolo ottavo. Se poi (come non è cosa alcuna che io non mi possa promettere di cotesto ingegno) tu salissi col sapere e colla meditazione a tanta altezza, che ti fosse dato, come fu a qualche eletto spirito, di scoprire alcuna principalissima verità, non solo stata prima incognita in ogni tempo, ma rimota al tutto dall'aspettazione degli uomini, e al tutto diversa o contraria alle opinioni presenti, anco dei saggi; non pensar di avere a raccogliere in tua vita da questo discoprimiento alcuna lode non volgare. Anzi non ti sarà data lode, nè anche da' sapienti (eccettuato forse una loro menoma parte), finchè ripetute quelle medesime verità, ora da uno ora da altro, a poco a poco e con lunghezza di tempo, gli uomini vi assuefacciano prima gli orecchi e poi l'intelletto. Perocchè niuna verità nuova, e del tutto aliena dai giudizi correnti; quando bene dal primo che se ne avvide, fosse dimostrata con evidenza e certezza conforme o simile alla geometrica; non fu mai potuta, se pure le dimostrazioni non furono materiali, introdurre e stabilire nel mondo subitamente; ma solo in corso di tempo, mediante la consuetudine e l'esempio: assuefacendosi gli uomini al credere come ad ogni altra cosa; anzi credendo generalmente per assuefazione, non per certezza di prove concepita nell'animo: tanto che in fine essa verità, cominciata a insegnare ai fanciulli, fu accettata comunemente, ricordata con maraviglia l'ignoranza della medesima, e derise le sentenze diverse o negli antenati o nei presenti. Ma ciò con tanto maggiore difficoltà e lunghezza, quanto queste sì fatte verità nuove e incredibili, furono maggiori e più capitali, e quindi sovvertitrici di maggior numero di opinioni radicate negli animi. Nè anche gl'intelletti acuti ed esercitati, sentono facilmente tutta l'efficacia delle ragioni che dimostrano simili verità inaudite, ed eccedenti di troppo spazio i termini delle cognizioni e dell'uso di essi intelletti; massime quando tali ragioni e tali verità ripugnano alle credenze inveterate nei medesimi. Il Descartes al suo tempo, nella geometria, la quale egli amplificò maravigliosamente, coll'adattarvi l'algebra e cogli altri suoi trovati, non fu nè pure inteso, se non da pochissimi. Il simile accadde al Newton. In vero, la condizione degli uomini

disusatamente superiori di sapienza alla propria età, non è molto diversa da quella dei letterati e dotti che vivono in città o province vacue di studi: perocchè nè questi, come dirò poi, da' lor cittadini o provinciali, nè quelli da' contemporanei, sono tenuti in quel conto che meriterebbero; anzi spessissime volte sono vilipesi, per la diversità della vita o delle opinioni loro da quelle degli altri, e per la comune insufficienza a conoscere il pregio delle loro facoltà ed opere.

Non è dubbio che il genere umano a questi tempi, e insino dalla restaurazione della civiltà, non vada procedendo innanzi continuamente nel sapere. Ma il suo procedere è tardo e misurato: laddove gli spiriti sommi e singolari che si danno alla speculazione di quest'universo sensibile all'uomo o intelligibile, ed al rintracciamento del vero, camminano, anzi talora corrono, velocemente, e quasi senza misura alcuna. E non per questo è possibile che il mondo, in vederli procedere così spediti, affretti il cammino tanto, che giunga con loro o poco più tardi di loro, colà dove essi per ultimo si rimangono. Anzi non esce del suo passo; e non si conduce alcune volte a questo o a quel termine, se non solamente in ispazio di uno o di più secoli da poi che qualche alto spirito vi si fu condotto.

È sentimento, si può dire, universale, che il sapere umano debba la maggior parte del suo progresso a quegli'ingegni supremi, che sorgono di tempo in tempo, quando uno quando altro, quasi miracoli di natura. Io per lo contrario stimo che esso debba agl'ingegni ordinari il più, agli straordinari pochissimo. Uno di questi, ponghiamo, fornito che egli ha colla dottrina lo spazio delle conoscenze de' suoi contemporanei, procede nel sapere, per dir così, dieci passi più innanzi. Ma gli altri uomini, non solo non si dispongono a seguirlo, anzi il più delle volte, per tacere il peggio, si ridono del suo progresso. Intanto molti ingegni mediocri, forse in parte aiutandosi dei pensieri e delle scoperte di quel sommo, ma principalmente per mezzo degli studi propri, fanno congiuntamente un passo; nel che per la brevità dello spazio, cioè per la poca novità delle sentenze, ed anche per la moltitudine di quelli che ne sono autori, in capo di qualche anno, sono seguitati universalmente. Così, procedendo, giusta il consueto, a poco a poco, e per opera ed esempio di altri intelletti mediocri, gli uomini compiono finalmente il decimo passo; e le sentenze di quel sommo sono comunemente accettate per vere in tutte le nazioni civili. Ma esso, già spento da gran tempo, non acquista pure per tal successo una tarda e intempestiva riputazione; parte per essere già mancata la sua memoria, o perchè l'opinione ingiusta avuta di lui mentre visse, confermata dalla lunga consuetudine, prevale a ogni altro rispetto; parte perchè gli uomini non sono venuti a questo grado di cognizioni per opera sua; e parte perchè già nel sapere gli sono uguali, presto lo sormonteranno, e forse gli sono superiori anche al presente, per essersi potute colla lunghezza del tempo dimostrare e dichiarare meglio le verità immaginate da lui, ridurre le sue congetture a certezza, dare ordine e forma migliore a' suoi trovati, e quasi maturarli. Se non che forse qualcuno degli studiosi, riandando le memorie dei tempi addietro, considerate le opinioni di quel grande, e messe a riscontro con quelle de' suoi posterì, si avvede come e quanto egli precorresse il genere umano, e gli porge alcune lodi, che levano poco romore, e vanno presto in dimenticanza.

Se bene il progresso del sapere umano, come il cadere dei gravi, acquista di momento in momento, maggiore celerità; nondimeno egli è molto difficile ad avvenire che una medesima generazione d'uomini muti sentenza, o conosca gli errori propri, in guisa, che ella creda oggi il

contrario di quel che credette in altro tempo. Bensì prepara tali mezzi alla susseguente, che questa poi conosce e crede in molte cose il contrario di quella. Ma come niuno sente il perpetuo moto che ci trasporta in giro insieme colla terra, così l'universale degli uomini non si avvede del continuo procedere che fanno le sue conoscenze, nè dell'assiduo variare de' suoi giudizi. E mai non muta opinione in maniera, che egli si creda di mutarla. Ma certo non potrebbe fare di non crederlo e di non avvedersene, ogni volta che egli abbracciasse subitamente una sentenza molto aliena da quelle tenute or ora. Per tanto, niuna verità così fatta, salvo che non cada sotto ai sensi, sarà mai creduta comunemente dai contemporanei del primo che la conobbe (Leopardi 2000:103-106).

5. Zibaldone [2306-2312]:

Alla p.1283. principio. Io sospetto di aver trovato effettivamente questa radice *hil* nell'antichissimo latino. Osservate. *Nihilum*, è quasi *ne hilum*, dice il Forc. e seco gli etimologi. V. anche il Forcell in *Per hilum*. E non v'è questione perocchè Lucrezio dice *neque hilo* ec. rompendo il composto, in vece di *nihiloque*, come solevano gli antichi latini, massime i poeti, (come Plauto *disque trahere* per *et distrahere*) e questi anche a' buoni secoli: e così i greci. Nè solo Lucrezio ma altri che v. nel Forc. in *Hilum*. Della particella privativa *ne* (cambiata nella composizione in *ni*) vedi il Forcell in *ne*, e in *nego*. Potrebbe anche essere un *nec*, come *necopinans* ec. significa *non opinante* ec. e il *nec* non è che particella privativa come l'*P* dei greci. V. anche lo Scapula in *ix*, particella parimente privativa nell'antichissimo greco, del che v. pure *Helladii Besantinoi Chrestomathia*, colle note del Meursio. (Nel qual proposito osservo di passaggio. La *n* è radicale e caratteristica della negativa in latino, e così pure per conseguenza in italiano. Quindi *non*, *ne*, *nec*, *neque*, (v. il Forcell) *nihil*, *nil*, *nemo*, *nullus* cioè *non ullus*, come pure si dice, *nego*, *nefas*, *nequam*, *nepus* cioè *non purus*, *nolo*, *nequeo*, *nequicquam*, *nedum*, *nequaquam* ec. de' quali v. il Forcell ed osserva la forza e l'uso della particella *ne* in composizione. Non così nel linguaggio greco dei buoni secoli. Giacchè *ἴσ*, *ἴσ+*, *ἴσê*, *ἴx*, *P* ec. non hanno *n*. Eppure nell'antichissimo greco è chiaro per le sullodate testimonianze, e per l'uso di Omero ec. che la *ί* avea forza di negazione, privazione, ec. Ecco un'altra prova e della fraternità antichissima delle dette due lingue, e dell'esser forse qualche cosa passata piuttosto dal latino nel greco, che viceversa; o certo dell'avere la lingua latina conservate assai più della greca le sue antichissime ed originarie proprietà. E notate che trattandosi della caratteristica negativa, si tratta di cosa primitiva affatto, e di primissima necessità in qualunque lingua.) *Nihilum* pertanto è *ne hilum*, come *nemo*, *ne homo*, e v. il luogo di Varrone nel Forcell in *Nequam*. Che cosa significasse questo *hilum*, antichissima voce latina, non sanno affermarlo i gramatici. *Putant esse*, dice Festo, *quod grano fabae adhaeret*. Dunque egli non sa propriamente che significhi, nè si sapeva al suo tempo. Ed è cosa ben naturale quando tante parole di Dante e d'altri trecentisti o duecentisti (meno lontani da noi, che le origini della lingua latina da Festo) sono o di oscurissima e incertissima, o di perduta significazione. Io credo che esso non significhi altro che *materia*, o *cosa esistente* (che per li primitivi uomini non poteva essere immaginata se non dentro la materia, ed estendi questo pensiero). E penso che sia nè più nè meno l'*οὐ* dei greci, ossia quell'antichissimo *hilh*, o *hulh*, che abbiamo detto. Vogliono che *nihil*, sia troncamento di *nihilum*. Al contrario a me pare che *nihilum* sia parola così ridotta da *nihil*, perchè divenisse capace di declinazione. Che troncamento barbaro sarebbe stato questo, e quanto contrario al costume latino, se da *nihilum* primitivo, avessero fatto *nihil*! e non piuttosto viceversa, che è naturalissimo. Addolcendosi la favella (massime quelle del gusto meridionale, del gusto della latina) non si troncano, anzi si aggiungono appunto allora le terminazioni, e si procura inoltre di render declinabili, cioè modificabili secondo le diverse occorrenze del discorso, le voci che già esistono; e non per lo contrario. Indubitatamente per tanto non *nihil* da *nihilum*, ma questo viene da quello. Si dice parimente *nil* contrazione di *nihil*, (fatto più volte monosillabo da Lucrezio) ma *nilum* per *nil* si trova in Lucrezio appena una volta, e chi sa s'è vero, e che non sia errore in

vece di *nihilum* dissillabo. In ogni modo è costante presso il più sciocco etimologo che le terminazioni non vanno calcolate, ed è chiaro che le sole radicali di *nihilum*, *i*, *o*, ec. sono *nihil*; di *hilum*, *hil*. E di questo secondo, la cosa è tanto più manifesta, quanto che abbiamo appunto da esso, *nihil*, e *nil*, senza la terminazione declinabile.

Eccoci dunque con questo *hil* nudo e manifesto nelle mani, e se attenderete alle cose dette di sopra, e se avrete niente di spirito filosofico, vedrete quanto sia naturale e probabile che siccome *ne homo* cioè *nemo*, vuol dire *nessuna persona*, così *ne hil* cioè *nihil* volesse dire primitivamente *nessuna materia*, cioè *nessuna cosa* (v. p.2309. mezzo, e i miei vari pensieri sulla necessaria e somma materialità di tutte le primitive lingue, e di tutte le primitive idee umane, anzi non pur delle primitive, ma di tutte le idee madri ed elementari); ovvero *non materia*, *non cosa*, cioè, insomma, e formalmente ed espressamente, *nulla*. (Così i greci ἵλας *neque unum* ec. *non quidquam* ἵλας, ἵλας, ἵλας ec.) Non vi par ella naturalissima questa etimologia? Non vi par dunque probabilissimo che l'antico e quasi ignoto *hilum* volesse dir *materia*, e fosse tutt'una radice con *œt̃*, e *silva* adoprata pur essa in senso di materia? Non è chiaro che l'*um* in *hilum* non è radicale, ma declinabile ec. e per conseguenza la radice è solamente *hil*, massime che da *hilum* abbiamo *nihil* e *nil*, parole inverisimili, e strane e mostruose se fossero un'apocope ec.? Non abbiamo dunque probabilmente trovato in realtà nell'antichissimo latino la semplicissima radice di *silva*? di *œt̃*, ec.? Osservate che in questo caso si renderebbe verisimile che il primitivo e proprio senso di *œt̃ silva* ec. fra quelli ch'essi realmente hanno, fosse quello di materia. Non so se possa fare al caso l'osservare che noi diciamo *filo* per *nulla*, il che potrebbe derivare non da *filum* da *hilum*, mutato l'*h* in *f*, come viceversa gli spagnuoli, onde appunto per *filum* dicono *hilo*. E ricordati di quanto ho detto circa l'antica proprietà della *f*, cioè di essere aspirazione. Del resto v. la Crusca, il Glossar. i Diz. franc. e spagn. ec. e il Forc. In *filum*, se avesse nulla. (30. Dic. 1821) (Zibaldone 1999a:1496-1499).

6. Zibaldone [748-757]:

Lucrezio volendo trattar materie filosofiche s'era lagnato della novità delle cose e della povertà della lingua, come potremmo far noi oggidì, volendo trattare la moderna filosofia. Cicerone, da grande e avveduto uomo, il quale benchè gelosissimo della purità della favella, conosceva che alla novità delle cose era necessaria la novità delle parole, *e che queste non sarebbero 1. intese e chiare, 2. inaffettate e naturali, se non fossero appresso a poco quelle medesime che erano in comune e confermato uso in quelle tali discipline*; fu ardito, e trattando materie si può dir greche popolò il latino di parole greche, certo di essere inteso, e di non riuscire affettato, perchè la lingua greca era divulgatissima e familiare fra' suoi, come appunto oggi la francese, e quelle parole notissime, e usitatissime anzi proprie di quelle discipline, come oggi le francesi nelle moderne materie filosofiche e simili. E di più erano necessarie. Così dunque la lingua latina si pose in grado di discorrer delle cose, e di essere scritta, ma vi si pose per mezzi alieni e non propri. Bisogna anche osservare che non questa o quella disciplina, ma si può dir tutte le discipline, e cognizioni umane, tutto quello che scrivendo si può trattare, anzi anche conversando urbanamente, cioè tutta la coltura tutti i soggetti regolati e ordinati, erano venuti dalla Grecia in Roma, immediatamente e interamente. Quindi successe quel che doveva, che la lingua latina, affogata ed oppressa tutto in un tratto dalla copia delle cose nuove, disperata di poterla subito (come sarebbe bisognato) pareggiare colla novità delle parole tirate dal proprio fondo, abbandonò il suo terreno, abbracciò la suppellettile straniera di linguaggio, che trovava già pronta, e da tutti intesa ed usata: e così la facoltà generativa della lingua latina, rimase o estinta o indebolita, e si trasformò nella facoltà adottiva. Cicerone ne aveva usato da suo pari con discrezione e finissimo giudizio e gusto, non lasciando in nessun modo di coltivare il fondo della sua lingua, di accrescerla, e di cavarne quanto era possibile in quella strettezza, in quella tanta copia di nuove cose, accompagnate da parole straniere già divulgate ed usitate. Ma dopo Cicerone si passarono i limiti: parte perch'essendo (com'è oggi relativamente al francese) molto più facile il tirar dalla lingua greca già ben provveduta di tutto, e a tutti nota, le parole e modi occorrenti, di quello che dalla latina che non le dava senza studio, e profonda cognizione di tutte le sue risorse; quelli che non erano così periti della loro lingua (perizia ben rara e difficile trattandosi di una tal lingua, come della nostra oggidì: e pochi o nessuno la possedè così a fondo come Cicerone) senza troppo curare di accertarsi s'ella avesse o non avesse come esprimere convenientemente e pianamente il bisognevole, davan sacco alla lingua greca che l'aveva tutto alla mano. Parte perchè non la sola necessità, o la difficoltà dell'uso del latino in quei casi, o finalmente l'ignoranza della propria lingua, ma anche il vizzo spingeva i romani (come oggi ec.) ad usare le parole e modi greci in iscambio delle parole e modi latini, e mescolarli insieme, come che quelli dessero grazia e spirito alla favella gentile, e in somma ci entrò di mezzo oltre la letteratura e la filosofia, anche la moda. Orazio già avea dato poco buon esempio. Uomo in ogni cosa libertino e damerino e cortigiano, in somma tutto l'opposto del carattere Romano, e nelle opere tanto seguace della sapienza fra' cortigiani, quanto Federigo II tra i re. Non è maraviglia se la lingua romana gli parve inferiore alla sua propria eleganza e galanteria. Sono noti e famosi quei versi della poetica, dov'egli difende e ragiona su questo suo costume. Egli però come uomo di basso ma sottile ingegno, se nocque coll'esempio, non

pregiudicò grandemente colla pratica; anzi io non voglio contendere s'egli, quanto a se, giovasse piuttosto o pregiudicasse alla sua lingua, perchè i suoi ardimenti paiono a tutti, e li credo anch'io, se non altro, in massima parte, felicissimi; ma poco tempo dopo la sua morte, cioè al tempo di Seneca ec. per ambedue le dette ragioni la cosa era ita tant'oltre che la lingua latina impoveriva dall'un canto e dall'altro imbarbariva effettivamente per grecismo come oggi l'italiana per francesismo. Ed è curioso come tristo l'osservare che siccome la lingua latina rendè poi con usura il contraccambio di questo danno e di questa barbarie alla greca, quando già mezzo barbara le si riversò tutta, per così dire, nel seno, sotto Costantino e successori, così oggidì la lingua francese rende con eccessiva usura alla nostra quella corruttela che ne ricevé al tempo dei Medici in Francia ec. La lingua latina fu (per poco spazio) restituita, se non all'antica indole, certo a uno splendore somigliante all'antico (insieme colla letteratura parimente corrotta) da parecchi scrittori del secolo tra Nerva e Marcaurelio, fra' quali Tacito ec. del che non è ora luogo a parlare. Solamente noterò per incidenza, e perchè fa a questo discorso delle lingue, un parallelo curiosissimo che si può fare tra Frontone e i presenti ristoratori della lingua italiana. Il qual Frontone, come apparisce ora dalle reliquie de' suoi scritti ultimamente scoperte, merita un posto distinto, fra i restauratori e zelatori della purità come della letteratura così della lingua latina. Nel qual pregio egli forse e senza forse, cred'io, è l'ultimo di tempo, che si conosca, o abbia almeno qualche distinta rinomanza. Ma egli (colpa della nostra natura) volendo riformare il troppo libertinaggio, e castigare la viziosa novità della lingua, cadde, come appunto gran parte de' nostri, nell'eccesso contrario. Giacchè una riforma di questa natura, deve consistere nel mondar la lingua dalle brutture, distoglierla dal cattivo cammino, e rimetterla sul buono. Non già ricondurla a' suoi principii, e molto meno voler che di quivi non si muova. Perchè la lingua e naturalmente e ragionevolmente cammina sempre finchè è viva, e come è assurdisimo il voler ch'ella stia ferma, contra la natura delle cose, così è pregiudizievole e porta discapito il volerla riporre più indietro che non bisogna, e obbligarla a rifare quel cammino che avea già fatto dirittamente e debitamente. Laddove bisogna riporla nè più nè meno in quel luogo che conviene al tempo e alle circostanze, osservando solamente che questo luogo sia proprio suo e conveniente alla sua natura. Ma Frontone in luogo di purificare la lingua, la volle antiquare, richiamando in uso parole e modi, per necessaria vicenda delle cose umane, dimenticati, ignorati e stantii, e fino come pare, l'antica ortografia, volendo quasi immedesimare, in dispetto della natura e del vero, il suo tempo coll'antico. Come che quei secoli che son passati, e quelle mutazioni che sono accadute e nella lingua, e in tutto quello che la modifica, dipendesse dalla volontà dell'uomo il fare che non fossero passati e non fossero accadute, e il cancellare tutto l'intervallo di tempo ed altro che sta fra il presente e l'antico. Nè osservò che siccome la lingua cammina sempre, perch'ella segue le cose le quali sono istabilissime e variabilissime, così ogni secolo anche il più buono e casto ha la sua lingua modificata in una maniera propria, la quale allora solo è cattiva, quando è contraria all'indole della lingua, scema o distrugge 1. la sua potenza e facoltà, 2. la sua bellezza e bontà naturale e propria, altera perde guasta la sua proprietà, la sua natura, il suo carattere, la sua essenziale struttura e forma ec. Fuori di questo, com'è altrettanto vano, che dannoso e micidiale l'assunto d'impedire ch'ella si arricchisca, così è impossibile e dannoso l'impedire che si modifichi secondo i tempi e gli

uomini e le cose, dalle quali la lingua dipende e per le quali è fatta, non per qualche ente immaginario, come la virtù o la giustizia ch'è immutabile o si suppone. E perchè Cicerone non iscrisse come il vecchio Catone ec. non perciò resta ch'egli non sia, come in ordine a tutto il rimanente, così pure alla lingua, il sommo scrittor latino: nè che Virgilio non sia il primo poeta latino, e limpidissimo specchio di latinità (riconosciuto dallo stesso Frontone negli *Exempla elocutionum*), perciò che la sua lingua è ben diversa [756] da quella di Ennio di Livio Andronico, ec. e anche di Lucrezio (Leopardi 1999a: 560).

7. Dissertazione sopra l'esistenza di un ente supremo

Esiste un essere supremo. Gli astri, il sole, la terra, il cielo tutto ci predica la sua esistenza. Se in mezzo al dilettevole armonioso concento degli abitatori dell'aere fra l'ondeggiar delle fronde, il sibilar delle aurette, il mormorar del ruscello volge il Filosofo il passo egli ritroverà in tutto questo un Dio. Se nel placido taciturno orror della notte in mezzo al tranquillo silenzio dell'emisfero alza egli l'avidò sguardo, e mira il corso non interrotto degli astri, l'esercito luminoso, che tutte ingombra le azzurre volte del cielo egli udrà da tutto ripetersi, che un Dio esiste. Se allo spirar bramato di aure seconde assiso egli in sicuro naviglio gira d'intorno le attonite pupille, e mira quasi congiungersi l'ondosa pianura con il vasto spazioso campo del firmamento egli vedrà in tutto l'impronta scolpita di un essere creatore. Il balenar del lampo, lo scoppiar del tuono, lo scintillar della folgore l'uomo istesso l'uomo il più nobile di quanto presentasi ai suoi sensi ci addita, e ci mostra un Dio. L'ardito Filosofo, che spinge lo sguardo indagatore fin dentro le cupe viscere della terra, egli, che non ignora come in seno alle rupi indurisi il metallo, come nel fondo dell'oceano le perle vengano prodotte, la cagion qual sia, per cui gravido il Nilo di acque straniere reca agli Egizj campi quella fecondità, che il cielo ad essi di conceder ricusa, egli stesso allorchè giunge al primo invariabil principio, da cui tutto dimana è costretto da invincibil forza ad arretrarsi, ed a confessar suo malgrado la picciolezza delle sue cognizioni. Ma se all'uomo non lice il penetrare nel profondo arcano dell'infinita immensità di perfezioni, che l'essenza compongono di questo ente sovrano egli può nondimeno muovere in qualche modo il passo per quelle vie, che la ragione ci addita intorno ad una sì sublime sostanza nè tacciar mi si deve di presunzione, e follia se astraendo totalmente, e per ogni parte da quanto la Cattolica Religione ci mostra circa un sì importante oggetto a dimostrare impreso al presente l'esistenza di un essere perfettissimo deducendo ogni argomento dalla vista di tutto il creato dall'essenza medesima di questo ente supremo, e dall'universal consenso delle genti tutte.

Un saggio Filosofo, il quale spaziando ne' vasti campi della ragione, e spingendo i suoi pensieri a calcar le vie da questa additateci contempi l'ordine immutabile della natura, l'invariabil ruotamento degli astri, il continuato succedersi delle stagioni, il vegetar delle piante, il non mai interrotto corso del globo in cui abbiám vita; non comprende egli la necessità di una mente perfettissima a regger con invariabil consiglio la tanto ammirevol macchina dell'universo? Egregia fu alcerto l'argomentazione, che il sublime Arpinate Filosofo apportò a dimostrare la necessità di un essere perfettissimo allorchè nel primo suo libro *de inventione* così scrisse "Melius accurantur quae consilio geruntur quam quae sine consilio administratur,... nihil autem omnium

rerum melius quam mundus administratur; nam, et signorum ortus, et obitus definitum quemdam ordinem servant, et annuae commutationes non modo quadam ex necessitate semper eodem modo fiunt verum ad utilitates quoque rerum omnium sunt accomodatae, et diurnae, nocturnaeque vicissitudines nulla in re unquam mutatae quidquam nocuerunt. Quae signa sunt omnia non mediocri quodam consilio naturam mundi administrari." Simile a questa è l'argomentazione del Filosofo di Stagira, il quale dalla vista dell'universo deduce, e conclude l'esistenza di un essere supremo. Appresso Cicerone egli così parla "Si essent, qui sub terra semper habitavissent bonis, et illustribus domiciliis... accepissent autem fama, et auditione esse quoddam numen, et vim deorum: deinde aliquo tempore patefactis terrae faucibus ex illis abditis sedibus evadere in haec loca, quae nos incolimus, atque exire potuissent cum repente terram, et mare coelumque vidissent... aspexissentque solem ejusque... efficientiam cognovissent... cum autem terras nox opacasset tum coelum totum cernerent astris distinctum, et ornatum, lunaeque luminum varietatem tum crescentis tum senescentis... haec cum viderent profecto, et esse deos, et haec tanta opera deorum esse arbitrarentur." Nè dalla vista dell'universo dedur si deve soltanto l'esistenza di un essere perfettissimo, ma dalla medesima può ancora venir dedotta la necessità del non mai interrotto, invariabil regime, con cui governata viene la mole immensa del tutto, e che considerar si deve come una perpetua, e sempre continuata creazione.

L'universo necessariamente esser dovea per mano dell'Essere supremo tolto dal nulla, per conseguenza non può in modo alcuno affermarsi, che egli abbia esistito dal principio de' secoli. Fondati alcuni sopra le parole dell'Angelico Dottore, cioè "Mundum ab aeterno non extitisse sola fide tenetur, et demonstrative probari non potest" sostengono che nulla metafisicamente si oppone alla possibilità dell'eterna esistenza del mondo. Una chiarissima argomentazione dimostra evidentemente la falsità di un tal principio. Il mondo è un ente composto: un ente composto non può godere di ciò, che appellasi asseità poichè un ente, che ha in se la cagione della propria esistenza esser deve necessariamente privo di parti, le quali venendo a disciogliersi darebbero alla sua esistenza quel fine, che è contrario alla di lui essenza: Il mondo perciò è un ente, il quale ha la cagione della propria esistenza in un essere, che l'ha in se stesso cioè in Dio: egli adunque ha ricevuto dal medesimo la sua esistenza; laonde Iddio deve necessariamente avere esistito prima di esso: Il mondo non è dunque eterno. Inoltre al dir dell'Epicureo Poeta

... Si nulla fuit genitalis origo
Terrarum et caeli semperque aeterna fuere
Cur supra bellum Thebanum, et funera Trojae
Non alias alii quoque res cecinere Poetae?

Lucrecio

Perchè non avremmo noi libri più antichi de' Mosaici? Come può mai suppersi, che nel corso d'infiniti secoli uscito non sia scritto alcuno, che a nostra cognizione sia quindi pervenuto? Ma di ciò basti non essendo il fine prefissoci totalmente consentaneo alla finquì trattata

questione. Passiamo al presente a dimostrare la necessità di un Essere Supremo a fronte dei pazzi seguaci di Epicuro, senza di che inutili sarebbero le finaddora apportate ragioni le quali dimostrano l'esistenza di questo Essere in contemplazione dell'Universo.

Affermano gli Epicurei, che il mondo non è che un composto di atomi ossia di sottilissimi elementi, o primitive particelle, le quali aggirandosi sin da tutta l'eternità nel vacuo spazio per mezzo di un moto, di cui ignorasi la cagione, vennero per un fortuito incontro a combinarsi, ed a comporre l'universo tutto, gli uomini formandosi dipoi dalla feccia del Nilo. "Hic ego non mirer, esclama in tanta assurdità l'Oratore di Arpino, esse quemquam, qui sibi persuadeat corpora quaedam solida, atque individua vi, et gravitate ferri, mundumque effici ornatissimum, et pulcherrimum ex eorum corporum concursione fortuita? Hoc qui extimat fieri potuisse non intelligo cur non idem putet si innumerabiles unius, et viginti formae litterarum, vel aureae, vel quales libet aliquo coniiciantur posse ex his in terram excussis annales Ennii ut deinceps legi possint effici, quod nescio an ne in uno quidem versu possit tantum valere fortuna". Con queste parole, a cui hanno alcuni attribuita ragionevolmente l'invenzione della stampa dimostra Marco Tullio l'assurdità del sistema degli Epicurei. Inoltre "Se il fortuito, ed accidentale concorso degli atomi ha potuto, come esprimersi l'Abate Sauri, produrre quest'universo per qual ragione non produrrà egli un palazzo, una città, un vascello cose di tanto più facile esecuzione? Poi qual necessità vi ha egli mai, che questi atomi abbiano esistito? Per quale necessità si saranno essi agitati, e posti in moto? In qual maniera questi esseri di tanto poca conseguenza saranno stati necessarij? E quando ancora fossero eglino necessarij, e quando fosse anche stato necessario il lor moto in qual maniera si sarà poi egli potuto alterare. Se il moto non fosse stato lor necessario chi mai lo averebbe ad essi comunicato? Più ancora. Se la feccia del Nilo avrà potuto altre volte produrre degli uomini, e degli animali per qual ragione questa feccia medesima non ne produce anche al giorno d'oggi? Oltreacchè tutte le combinazioni possibili di atomi, e di elementi non daranno mai altro, che produzioni di quella natura medesima, di cui son composti gli atomi, e gli elementi combinati mentre la organizzazione, e la vita non possono mai risultare da un casuale miscuglio di atomi, e di elementi. Un chimico infatti quando combina insieme gli uni con gli altri i varj principj dei corpi non produrrà un misto, il quale sia capace nel suo crociuolo di sentire, e di pensare." Si fonda inoltre il presente sistema sopra un principio, il quale non è sì facile a dimostrarsi; cioè suppongono essi, che esista fuori del creato un vacuo, nel quale avessero campo di aggirarsi quegli atomi, e quelle particelle, che sono il fondamento del sistema di cui parliamo. Un tal principio dette ad alcuni materia ad opporsi all'esistenza di un Essere Supremo, dicendo, che questo vuoto è un ente, che ha in se medesimo la cagione della propria esistenza, e che conseguentemente dalla cognizione dell'aseità dedur non si può l'esistenza di un Dio. Benchè questa obbiezione non sia di alcuna forza essendo evidente che sebbene questo vuoto esistesse non dovrebbe considerarsi che come una sostanza passiva senza forza alcuna pensiero, o intendimento, e che conseguentemente in qualunque modo ciò esser si voglia sempre necessaria sarà l'esistenza di un Essere perfettissimo; mi sia nondimeno lecito di riflettere che lo spazio considerar si può come un essere affatto ideale. Non si abbia a sdegno di seguirmi in questa mia qualunque siasi argomentazione.

Supponiamo per un poco di ritrovarci nel nulla, noi non meno, che l'universo tutto, e lo stesso Dio. Ciò posto immaginiamoci, per cagion d'esempio il num.o 10. Sarà forse questo numero una qualche cosa di reale? No certamente. Ma supponiamo di ritrovarci nello stato, in cui al presente ci ritroviamo, cioè godendo della nostra esistenza, e poniamo di nuovo il num.o 10. applicandolo a qualsivoglia oggetto; questo numero esisterà, ma non in se medesimo nè come un essere reale, ma soltanto nell'oggetto, a cui viene applicato, e per forza solo dell'uman pensiero. Ciò posto, supponiamo di nuovo di ritrovarci ancora nel nulla prima della creazione dell'intero universo. Perchè mai ammetter si dovrà uno spazio eterno, increato, infinito, immenso, incomprendibile, esistente per propria virtù, per propria forza, per cagion di se medesimo? Perchè mai non si dovrà ammettere, che creato l'universo cominciasse allora ad esistere questo spazio non come un ente reale, ma come composto, e formato dall'ordine delle cose coesistenti? Se mi si opponesse che posto un tal sistema il mondo esister non potrebbe poichè non avrebbe luogo alcuno ove esistere, io risponderei, che creando l'ente supremo l'universo creò ancora lo spazio ove il ripose non come un ente reale, ma come compreso nel mondo istesso, e come formato dall'ordine degli esseri coesistenti. Questo è il famoso sistema di Leibnizio, a cui necessariamente si oppone il sistema degli Epicurei ammettendo, che gli atomi si aggirassero sino dal principio de' secoli in un immenso vuoto. Ma sebbene questo vuoto si ammetta non perciò ammetter si dovrà il sistema degli atomisti, il quale già con altre ragioni dimostrammo essere affatto assurdo. In qualunque modo adunque ciò esser si voglia dovrà necessariamente ammettersi l'esistenza di un essere supremo in contemplazione dell'universo, il quale esister non potrebbe se non esistesse un ente perfettissimo.

Esiste adunque Iddio poichè tutto ciò, che si offre ai nostri sensi evidentemente cel dimostra, ma non è questo il solo fonte, da cui dimanano le chiarissime prove della sua esistenza. La natura, e l'essenza istessa di un essere perfettissimo ci somministra un argomento dei più convincenti a dimostrarne l'esistenza. Egli è chiaro, che un essere perfettissimo deve possedere tutte le perfezioni possibili in grado sommo diversamente altri esser potrebbe di lui più perfetto. Ciò posto l'assoluta necessità di esistere essendo una perfezione, il che è per se stesso evidente esser deve da questo ente posseduta in grado sommo. Ora un essere perfettissimo è di propria natura possibile, non implicando la sua essenza alcuna contraddizione, e per conseguenza egli esiste, poichè una delle sue perfezioni essendo l'assoluta necessità di esistere, e non trovandosi ragione alcuna, che impedisca di ammettere la possibilità della sua esistenza egli dovrà necessariamente goderne.

Il comune universale consenso di tutte le nazioni fornisce non meno, che gl'indicati principj una evidentissima prova dell'esistenza di questo supremo Essere poichè, come esprime il Console Arpinato "Omni in re consensio omnium gentium lex naturae putanda est" e al dir del medesimo "Nulla gens est tam immanis, neque tam fera, quae non etiamsi ignoret qualem Deum habere deceat tamen habendum sciat". Da ciò può dedursi, che la cognizione dell'Essere Supremo è così altamente impressa nella mente dell'uomo dalla natura medesima, che necessariamente egli è costretto a piegare innanzi ad esso la fronte, e ad onta degli sforzi degli Atei ostinati, che procurano con ogni impegno di scancellarla essa resterà fissa sempre, ed immota nella mente dell'uomo, e necessario sarà per opporsegli il far contrasto alle leggi tutte

della natura, la quale altamente ci predica l'esistenza di un Dio. Tacciano gli stolti scellerati avversari della verità, ed intendano dalla bocca istessa del più sapiente tra i Pagani Filosofi "Malam, et impiam consuetudinem esse contra Deum disputandi, sive ex animo id fit sive simulate" (Leopardi 2000:520-26).

8. Most, g. (2007): «Il risveglio del Sublime» en *Corriere della Sera*, 19 de julio de 2007
(www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2007/07_Luglio/19/most/index.shtml):

Quando si parla del sublime (1), si tende a seguire un modello di narrazione che può essere equiparato al funzionamento di un meccanismo a due tempi — per esempio, un motore diesel o un congegno termonucleare. Una prima esplosione, ridotta, crea le condizioni necessarie alla grande conflagrazione successiva.

Questo procedimento, applicato alla storia del sublime, mostra dapprima il bagliore di una stella solitaria nella notte oscura dell'antica teoria della retorica: il Trattato sul sublime erroneamente attribuito a Longino, un testo di cui non si conosce l'esatta datazione né il contesto culturale né l'identità dell'autore (2). Nessuno scrittore antico cita il testo, vi fa riferimento o sembra essere al corrente della sua esistenza; dopo la sua fulminea apparizione, sembra essere ripiombato nell'oscurità per il resto dell'epoca antica, sopravvivendo al Medio Evo in un unico manoscritto incompleto risalente al X secolo, attualmente conservato a Parigi. Non ci sono prove che il manoscritto sia stato mai letto prima del XV secolo, quando venne per la prima volta copiato e fatto lentamente circolare. La sua diffusione fu dapprincipio assai modesta: nel XV secolo furono fatte una dozzina di copie del manoscritto di Parigi e fino al 1600 il testo greco fu dato alle stampe non più di tre volte, sebbene se ne contassero già traduzioni in latino e in italiano.

Nel 1674, però, la situazione mutò improvvisamente grazie alla traduzione di Nicolas Boileau-Despréaux, che consisteva perlopiù in una parafrasi esplicatoria del testo di Longino; e nel corso del secolo successivo, il Trattato divenne infatti non solo uno dei testi più noti nell'ambito della filologia e della retorica greche, ma una delle opere più conosciute dai ceti colti in tutta l'Europa. Il concetto di sublime divenne cardinale in tutte le forme di letteratura d'invenzione, nell'arte, nella teoria estetica e per di più influenzò profondamente la filosofia morale, la psicologia e molte altre discipline affini. Durante il XVIII secolo furono pubblicate almeno quattordici edizioni integrali del testo greco e fino alla fine del secolo l'opera di Boileau-Despréaux era stata ristampata diciotto volte in Francia ed era stata tradotta in Inglese in tre differenti versioni. Ma verso la metà del XIX secolo sembrava ormai esaurita anche la seconda fase del 'meccanismo' del sublime. Le arti figurative non s'interessarono più alle scene di valanghe montane e tempeste marine; l'idea del sublime cessò di giocare un ruolo centrale nella teoria estetica; se poeti come Heinrich Heine invocarono il sublime, fu solo per ridicolizzarlo o per prenderne ironicamente le distanze; il termine stesso sembrò essere caduto in disuso e raramente venne utilizzato senza virgolette. Queste sarebbero dunque le fasi di manifestazione del sublime: prima un'apparizione improvvisa e limitata ad un singolo istante, poi una vasta conflagrazione, che durò quasi due secoli prima di giungere a termine.

La versione della storia del sublime fin qui riportata segue il modello classico degli innumerevoli studi di storia dell'estetica. Si potrebbe dire molto in merito a questo resoconto, che costituisce ancora il punto di riferimento di buona parte degli studi attuali sull'argomento (3). Esso è però certamente manchevole in alcuni punti essenziali e, a mio parere, è possibile offrirne una versione significativamente modificata, che tenga conto di almeno due delle principali obiezioni a cui si presta il resoconto tradizionale. La prima riguarda un rilevante paradosso storico: in base a quanto detto finora risulta infatti incomprensibile come abbia potuto sopravvivere fino alla nostra epoca una certa versione del sublime. Un secondo problema è costituito dall'errore metodologico che sta alla base del paradosso, più precisamente dall'identificazione restrittiva tra il concetto di sublime e il trattato di Longino, come se non possa darsi una nozione di sublime propriamente detta che non faccia esplicito riferimento ai suoi contenuti.

Il sublime ha davvero cessato di esistere alla metà del XIX secolo? Da una parte, non c'è dubbio che a quell'epoca una certa forma di sublime abbia perlopiù smesso di essere in voga in Europa (lo stessa dinamica si è verificata un po' più tardi anche in America). Per quanto riguarda la teoria estetica, infatti, gli ultimi filosofi per i quali il sublime fu una categoria rilevante furono Hegel e la sua prima generazione di allievi. Nella poesia lirica, la grande stagione del sublime romantico di Wordsworth, Shelley, Coleridge, Hölderlin e Leopardi, alla metà del secolo cedette il passo ad una poetica dai toni più dimessi o più ironici. Per parlare del romanzo, autori come Stendhal e Flaubert analizzarono con passione e spassionatamente allo stesso tempo gli errori fatali verificatisi nel tentativo di trascendere la realtà sociale costituita, in favore di una sorta del miraggio del sublime, mentre altri grandi romanzieri del XIX secolo, come Balzac e Dickens, si dedicarono invece alla precisa osservazione di quello stesso mondo sociale. Nel campo delle arti belle, infine, le ambizioni alte e drammatiche di Delacroix, Friedrich e Turner lasciarono il passo al mondo del Biedermeier, del vittorianesimo e, in un secondo tempo, dell'Impressionismo. Il nome stesso di Longino cessò di essere familiare ben prima della metà dell' '800, da quando, con Burke, il concetto di sublime iniziò a rendersi autonomo dal Trattato. Fa eccezione in questo quadro generale solamente il campo della musica sinfonica e operistica, in cui il sublime continuò a regnare fino al principio del XX secolo; tuttavia, la musica rappresenta un'eccezione fra le arti, perché la sua peculiare forma, priva di discorsività, sembra aver privilegiato le emozioni del sublime che non avevano più altra occasione di essere sperimentate pubblicamente.

Si potrebbe forse dissentire sul momento preciso in cui il sublime tramontò in ciascuna disciplina, ma sembra impossibile negare che, alla seconda metà dell' '800, la cultura europea nel suo insieme aveva compiuto il piccolo passo che, a detta di Napoleone, separava il sublime dal ridicolo.

D'altra parte, sembra egualmente impossibile negare che in un certo numero di campi il sublime abbia beneficiato di una notevole reviviscenza durante la seconda metà del XX secolo. Per quanto riguarda le arti figurative, Barnett Newman e Mark Rothko dipinsero a colori forti tele non rappresentative che raggiungevano efficacemente lo scopo di produrre sensazioni di disagio oceanico e di agitazione ansiosa nello spettatore (4). Nel saggio Il sublime oggi,

Newman sostenne che l'arte americana a lui contemporanea stava tentando di far rivivere la tradizione del sublime, in voluto contrasto con il gusto artistico europeo che amava l'opera piccola, graziosa, fastidiosamente rappresentativa. Il sublime sembra essere ritornato anche nella teoria estetica e psicologica, con autori come Harold Bloom, Jean-François Lyotard e Slavoj Žižek: sebbene si possa sollevare qualche dubbio sulla legittimità del loro tentativo di utilizzare la categoria di sublime per spiegare l'irrappresentabile proprio dell'arte e del pensiero, tuttavia non sussiste alcun dubbio sull'esistenza di una diffusa necessità culturale a cui essi stanno cercando di dare risposta. Nel campo della letteratura, Don De Lillo e altri romanzieri inglesi e americani hanno riportato notevole successo con opere che rintracciavano aspetti del sublime nell'odierna civiltà pragmatica e tecnologica. Anche per quanto riguarda il cinema, è stata adottata da molti generi di film — film dell'orrore, thriller, polizieschi - la particolare combinazione di terrore estremo e di dolce sollievo che riesce nell'intento di suscitare e di sedare l'emozione di milioni di persone, ma che nei secoli scorsi apparteneva solo al genere del sublime.

La scomparsa del sublime nel XIX secolo e la sua diffusione nel XX secolo sono fatti altrettanto evidenti e, proprio per questo motivo, rappresentano un problema teorico di notevole importanza e difficoltà. Si deve dire: il sublime è morto, è vivo - o nessuna delle due? 'Le sublime est mort, vive le sublimel', si potrebbe rispondere, ma non è chiaro in che modo si possa sostenere la teoria della sua sopravvivenza. Non sarebbe comunque accettabile dal punto di vista storico negare il forte declino del sublime nel XIX secolo, ma per lo stesso motivo non è più possibile, come invece poteva sembrare qualche decennio fa, ridurre il suo clamoroso ritorno nel XX secolo ad una moda passeggera. L'unico modo per risolvere questa difficoltà consiste, a mio parere, nel fare un distinguo fra il concetto di sublime e l'opera di Longino, riconoscendo che nel trattato viene discussa solo una delle possibili specie del concetto, il quale, col passare del tempo, si presenta sotto forme differenti. A questo proposito, il tradizionale sublime di Longino può essere riesaminato, per chiedersi quali delle sue caratteristiche lo rivelino come una delle possibili varianti del sublime, piuttosto che come la sua sola espressione possibile.

Si consideri quindi non tanto la grandezza del sublime, non il suo richiamo emotivo, non il terrore che da questo è generato, bensì il suo legame con l'idea che il mondo sia governato da una sorta di volontà divina. È facile che il terrore che sempre accompagna il manifestarsi sublime induca erroneamente l'osservatore a pensare di trovarsi di fronte alla storia della distruzione dell'umanità ad opera di un universo indifferente. Ciò che il sublime intende significare, invece, è tutt'altra cosa: non parla solo di pericolo e di distruzione, ma soprattutto di elevazione spirituale, morale e intellettuale al di sopra della quotidianità e della bassezza dell'individuo. Esso permette all'uomo di accedere ad un livello dal quale guarda a distanza le proprie limitazioni e si identifica con il punto di vista del dio, che è responsabile ultimo del mondo e del ruolo che in esso è assegnato all'umanità. Infatti, il sublime descritto da Longino suscita non solamente terrore, ma anche una particolare ebbrezza d'elevazione. Questa è provocata dalla dissonanza cognitiva, a volte fatale, che segue all'abbandono della dimensione

umana e all'adozione del punto di vista divino sul mondo. Come scrive Longino nel par. 35 del suo Trattato:

Qual è dunque il divino segreto dei grandi scrittori? Cos'è che, spingendoli alla grandezza, li solleva dalle minuzie dei pedanti? Fra molte altre cose, questa convenzione: che la natura non ha giudicato l'uomo una creatura ignobile e di poco conto, ma, introducendoci nella grande e festosa adunanza della vita e dell'ordine cosmico affinché, allo spettacolo dei suoi cimenti, potessimo ambire a competervi, ha subito infuso nelle nostre anime il desiderio irresistibile di ciò che è sempre grande e che ci sovrasta con la sua divinità. Perciò agli slanci dell'osservazione e del pensiero umano l'universo intero è insufficiente, perché anzi la nostra mente spesso eccede i limiti del creato; e se qualcuno gettasse uno sguardo d'insieme sulla nostra vita considerando quanta influenza abbia, in ogni sua fase, ciò che eccelle, che è grande e bello, capirebbe subito per che cosa siamo nati.

Longinus *De sublimitate* §35,

Per Longino, il sublime non è solo una categoria letteraria o retorica: le grandi opere della letteratura classica greca fanno riferimento ad un modello antropologico e cosmologico che naturalizza il sublime, così da permettere di interpretare l'ordinaria insoddisfazione della vita come prova della destinazione dell'umanità a forme di realtà più alte e più nobili. Percepire e comprendere il sublime non è esattamente come farsi dio, poiché ciò è precluso ai mortali, ma comporta il massimo avvicinamento possibile per l'uomo al livello della divinità. Questa dimensione idealistica rimane costante nelle teorizzazioni del sublime delle varie epoche storiche ed è infatti una delle caratteristiche che permettono di distinguere il sublime da concetti correlati, come il brutto, lo spaventevole, il terrificante. Anche Kant ammette che gli oggetti esterni e la divinità stessa possano essere assunti nella grandezza del soggetto umano, che è conscio di essere sublime e percepisce quindi il mondo dello spirito come la propria dimora naturale.

Di fatti, allo stesso modo che nell'immensità della natura e nell'incapacità nostra a trovare una misura adeguata per la valutazione estetica della grandezza del suo dominio, scoprimmo la nostra propria limitazione, ma ci fu rivelata nel tempo stesso, nella facoltà della ragione, un'altra misura non sensibile, la quale comprende quell'infinità stessa come una unità, e di fronte a cui tutto è piccolo nella natura, — trovammo per conseguenza nel nostro animo una superiorità sulla natura considerata anche nella sua immensità; così l'impossibilità di resistere alla potenza naturale ci fa conoscere la nostra debolezza in quanto esseri della natura, cioè la nostra debolezza fisica, ma ci scopre contemporaneamente una facoltà di giudicarci indipendenti dalla natura, ed una superiorità che abbiamo su di essa, da cui deriva una facoltà di conservarci ben diversa da quella che può essere attaccata e messa in pericolo dalla natura esterna; perchè in virtù di essa l'umanità della nostra persona resta intatta, quand'anche dovessimo soggiacere all'impero della natura. In tal modo la natura, nel nostro giudizio estetico, non è giudicata sublime in quanto è spaventevole, ma perchè essa incita quella forza che è in noi (e che non è

natura) a considerare come insignificanti quelle cose che ci preoccupano (i beni, la salute e la vita), e perciò a non riconoscere nella potenza naturale (a cui siamo sempre sottoposti relativamente a tali cose) un duro impero su di noi e sulla nostra personalità, al quale dovremmo piegarci, quando si trattasse dei nostri principii supremi, della loro affermazione o del loro abbandono. (I. Kant, *Critica del Giudizio*: trad. it. A. Gargiulo)

Anche secondo Kant, il sentimento del sublime ricorda all'uomo che la sua autentica dimora è un luogo dello spirito che non può essere toccato in alcun modo dalle vicissitudini dolorose a cui è sottoposto il corpo. La trasformazione schilleriana della teoria di Kant, poi, non farà che rinvigorire la sua interpretazione ottimistica e in fondo teologica del sublime.

Il sublime secondo Longino si regge dunque sul presupposto dell'amministrazione provvidenziale del mondo ad opera di un dio. L'uomo soffre perché possiede un corpo, ma il suo spirito è in grado di sollevarlo dalla condizione animale e condurlo al posto che gli spetta fra gli dei — anche se, talvolta, a prezzo della vita.

In questo modo diventa facile comprendere perché una tale concezione del sublime non abbia potuto prosperare dal XIX secolo in poi. Innanzitutto, è lecito ritenere che una siffatta idea di sublime non sia mai riuscita ad emanciparsi pienamente dalle sue origini, radicate nella tradizione della retorica greco-romana, e che fosse quindi condannata a subire la stessa eclissi che toccò ai precetti retorici nell'epoca romantica, entusiasta per l'originalità del genio spontaneo. Soprattutto, però, il declino generale del senso della trascendenza religiosa che si registra nella società occidentale a partire dalla metà del XIX deve aver reso assai difficile l'affermazione di questa versione teologica del sublime. Se i limiti del reale vengono a coincidere con i limiti di ciò che è umano, o di ciò che l'uomo può manipolare - e che quindi almeno conosce - , non si comprende più come possa sopravvivere un'esperienza del sublime simile a quella di Longino. Quando poi la manipolazione della natura diviene un fatto usuale per la maggior parte degli abitanti delle società occidentali, com'è avvenuto di recente, gli oceani tempestosi e le cime montuose, che turbavano l'immaginazione di turisti e lettori di ieri, divengono interessanti anzitutto agli occhi di un ingegnere civile, di un meteorologo marino, del proprietario di una centrale idroelettrica o di un Club Méditerranée. In un mondo dove il progresso tecnico, i disastri della guerra e la secolare ideologia umanista hanno reso sempre più remota l'idea della provvidenza divina, il sublime di Longino non può più suscitare terrore, ma neppure elevare l'uomo o portargli conforto: l'artista che tentasse di emulare i potenti effetti che aveva un tempo verrebbe oggi bollato come kitsch.

Si potrebbe dunque concludere forse che la possibilità di elevazione insita nel sublime dipenda dall'assunzione di esistenza di una divinità ordinatrice del mondo. Senza la provvidenza, l'esperienza del sublime non si rivelerebbe una catastrofe senza scampo?

Che tale convinzione sia errata, è provato dall'opera di almeno un celebre autore antico, che si presenta profondamente debitrice all'ethos e alla retorica del sublime, pur restando del tutto priva di ottimismo teologico o di una qualsiasi fede nella provvidenza divina. Sto pensando a Lucrezio, autore del poema didattico epicureo *De rerum natura*. Come ha mostrato Gian Biagio Conte in un importante articolo sull'argomento, il *De rerum natura* può essere visto come

una serie di impressionanti esempi di sublime (5). Si consideri, ad esempio, il famoso incipit del secondo libro:

suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
suave etiam belli certamina magna tueri
per campos instructa tua sine parte pericli.
sed nil dulcius est, bene quam munita tenere
edita doctrina sapientum templa serena,
despicere unde queas alios passimque videre
errare atque viam palantis quaerere vitae,
certare ingenio, contendere nobilitate,
noctes atque dies niti praestante labore
ad summas emergere opes rerumque potiri.
o miseras hominum mentis, o pectora caeca!
qualibus in tenebris vitae quantisque periclis
degitur hoc aevi quodcumquest!

Lucretius, *De rerum natura* 2.1-16

Le parole usate da Lucrezio non sfigurerebbero nel catalogo di una mostra d'arte sul sublime del XVIII secolo: descrivono infatti una nave in preda alla tempesta, un campo di battaglia gremito di truppe e straziato dalla carneficina. Il piacere che viene evocato da Lucrezio non deriva in prima linea dalla soddisfazione sadica di assistere alle sofferenze altrui, ma dalla coscienza della distanza dalla quale si osservano gli errori nei quali incorre la maggior parte degli uomini. Questa elevazione cognitiva salva l'Epicureo dalla miseria umana e lo avvicina alla saggezza divina.

Secondo Epicuro e Lucrezio, certamente, gli dei esistono; ma non concorrono in alcun modo all'ordinamento del mondo né si occupano di punire, di ricompensare, di provocare eventi o di agire in qualunque modo che possa turbare la loro perfetta beatitudine o scalfire la loro assoluta indifferenza. Riconoscere la dottrina di Epicuro, secondo la quale gli dei non hanno alcun ruolo al di fuori della determinazione dei paradigmi morali, è sufficiente per assicurare agli uomini quella combinazione di terrore e di gioia, emozioni incompatibili eppure interdipendenti, che ha sempre costituito il segno distintivo del sublime.

nam simul ac ratio tua coepit vociferari
naturam rerum, divina mente coorta,
diffugiunt animi terrores, moenia mundi
discedunt, totum video per inane geri res.

apparent divum numen sedesque quietae
quas neque concutiunt venti nec nubila nimbis
aspergunt neque nix acri concreta pruina
cana cadens violat semper<que> innubilus aether
integit, et large diffuso lumine ridet.
omnia suppeditat porro natura neque ulla
res animi pacem delibat tempore in ullo.
at contra nusquam apparent Acherusia templa
nec tellus obstat quin omnia dispiciantur.
his ibi me rebus quaedam divina voluptas
percipit atque horror, quod sic natura tua vi
tam manifesta patens ex omni parte relecta est.

Lucretius, *De rerum natura*, 3.14-30

Il mondo di Lucrezio è costituito interamente di atomi che interagiscono fra loro nel vuoto secondo il solo criterio della casualità. Gli dei esistono, ma sono tutti rivolti al godimento della loro beatitudine cosmica e non si occupano dell'ordine morale o della catena causale del nostro o di altri mondi. Non esiste alcuna idea di provvidenza divina o di ordine provvidenziale del mondo: esso è così non perché gli dei l'abbiano voluto tale, ma solo in seguito alla casuale collisione degli atomi.

La mancanza dell'idea di provvidenza non priva tuttavia Lucrezio del concetto di sublime. Al contrario, l'appassionata fede nella verità delle dottrine di Epicuro permette al poeta di considerarlo un guerriero sublime ed eroico in grado di liberare l'umanità dall'oppressione della superstizione, restituendola alla luce della verità.

humana ante oculos foede cum vita iaceret
in terris oppressa gravi sub religione
quae caput a caeli regionibus ostendebat
horribili super aspectu mortalibus instans,
primum Graius homo mortalis tendere contra
est oculos ausus primusque obsistere contra,
quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti
murmure compressit caelum, sed eo magis acrem
irritat animi virtutem, effringere ut arcta
naturae primus portarum claustra cupiret.
(Lucretius *De rerum natura* 1.62-71)

Il poema è denso di episodi che descrivono con stile maestoso la sublimità di grandiosi spettacoli, come le stellate o i terremoti.

nam cum suspicimus magni caelestia mundi
templa super stellisque micantibus aethera fixum,

et venit in mentem solis lunaeque viarum,
tunc aliis oppressa malis in pectora cura
illa quoque expergefactum caput erigere inquit,
nequae forte deum nobis immensa potestas
sit, vario motu quae candida sidera verset.
(Lucretius *De rerum natura*, 5.1204-10)
est haec eiusdem quoque magni causa tremoris,
ventus ubi atque animae subito vis maxima quaedam
aut extrinsecus aut ipsa tellure coorta
in loca se cava terrarum coniecit ibique
speluncus inter magnas fremit ante tumultu
versabunda<que> portatur, post incita cum vis
exagitata foras erumpitur et simul altam
diffundens terram magnum concinnat hiatum.

Lucretius *De rerum natura*, 6.577-84

Lucrezio non formula mai esplicitamente una teoria del sublime — allo stesso modo, la forma aggettivale *sublimus* →(non *sublimis*) ricorre solo quattro volte nel poema, mentre il sostantivo non viene mai utilizzato. Tuttavia il linguaggio e la retorica da lui impiegati non possono non indurre il lettore a portare la sua teoria alla luce. Infatti non è per nulla difficile definire un sublime specificamente lucreziano, distinguendolo dall'ormai usuale sublime di Longino. Mentre il sublime longiniano è una forma di teodicea che giustifica la sofferenza umana richiamandosi alla logica superiore della saggezza divina, il sublime di Lucrezio venera una forma di eroismo umano, che si rivela possibile in un universo abbandonato a se stesso dagli dei. Il sublime di Longino inquadra la benevolenza divina in una struttura teleologica dell'esistenza umana e vede nell'accettazione del disegno divino da parte dell'uomo una forma di consolazione alla sua sofferenza. Secondo Lucrezio, invece, il sublime muove dalla constatazione dell'indifferenza degli dei e della fondamentale casualità e insensatezza dell'universo, e rappresenta un coraggioso gesto di sfida, che, restituendo senso all'essere umano, lo compensa dell'assenza della provvidenza divina. Il sublime longiniano magnifica il dio, di cui si sperimenta il potere e la benevolenza anche attraverso la sofferenza e il rischio di distruzione, mentre si supera la propria piccolezza. Il sublime di Lucrezio, invece, magnifica l'uomo, che raggiunge la grandezza proprio in assenza di una divinità effettiva e diviene perciò egli stesso una specie di dio entro un mondo spogliato di significato ultimo.

Poiché Lucrezio, a differenza di Longino, non formulò esplicitamente la propria teoria del sublime e poiché Longino non venne comunque letto nell'antichità, sarebbe errato sostenere che i due autori rappresentarono antiche tradizioni alternative del sublime. Si può considerarli, piuttosto, come autori che propongono nell'antichità due modelli di sublime che hanno generato nel mondo attuale concezioni differenti. L'importanza di Lucrezio ai fini della presente argomentazione non sta nel fatto — pur rilevante — che egli rappresentò un punto di riferimento

per quanti vollero considerare il sublime da un punto di vista differente da quello di Longino. Piuttosto, la sua esistenza dimostra già di per se che non era necessario credere nella teologia ottimistica di Longino per essere attratti dalla sublimità. Longino, tuttavia, attrasse tutta l'attenzione degli storici — la sua opera aveva un titolo inequivocabile e le sue idee, grazie alla traduzione di Boileau, fecero veramente esplodere una moda in Europa.

Sarebbe altresì errato pensare che il sublime di Lucrezio non abbia accompagnato quello di Longino durante il periodo in cui fu in auge. Inoltre, negli ultimi decenni, buona parte degli studiosi di letteratura inglese del XVIII secolo ha riconosciuto la rilevanza di una concezione scettica o comica del sublime in autori come Pope e Sterne, che, come il sublime lucreziano, lascia cadere lo sguardo sulla perdizione umana senza vincolare il narratore ad uno specifico paradigma morale (6). In una recente tesi di dottorato della John Hopkins University, inoltre, Eric R. Baker, ora docente all'università del Minnesota, applica questi risultati a teorici del sublime quali Burke, Kant e Schiller (7). Sarebbe dunque utile andare non solo in cerca delle tracce di Longino, ma anche di quelle di Lucrezio.

Nonostante la notorietà del sublime di Longino, la versione di Lucrezio continua a rappresentare una minacciosa corrente rivale capace, anche nei momenti di maggiore ottimismo teologico, di insinuare il dubbio che gli dei abbiano ormai abbandonato l'uomo da lungo tempo e che nell'universo non sia rimasto null'altro che abbia senso, al di fuori della presunzione e della grandezza umane.

Si prenda ad esempio la figura del Monte Bianco, punto di riferimento per tutto il discorso romantico sul sublime. Una serie di cinque testi scritti in un periodo di non più di 27 anni mostra come quella che cominciò come una figura che provava incontrovertibilmente la gloria di Dio diventi alla fine un monumento all'empia arroganza dell'uomo. Si comincia con un inno poetico composto nel 1791 da Friderike Brun e tipicamente rivolto al più sublime di tutti i poeti del tempo: Klopstock.

Wer zeichnet dort dem Morgensterne die Bahn,
Wer kränzt mit Blüthen des ewigen Frostes Saum?
Wem tönt in schrecklichen Harmonieen,
Wilder Arveiron, dein Wogentümmel?
Jehovah! Jehovah! Kracht's im berstenden Eis;
Lavinendonner rollen's die Kluft hinab:
Jehovah! Rauscht's in den hellen Wipfeln, (continua)
Flüstert's an rieselnden Silberbächen.

Friderike Brun, "Chamouny beym Sonnenaufgange.
An Klopstock. Im Mai 1791" 13-20

Brun si sofferma sulla grandezza sovrumana della montagna che appare nell'alba; quando si domanda chi mai possa aver avuto il potere di plasmare tale figura, riceve la sola risposta possibile: la natura grida, ringhia, bisbiglia 'Jeovah, Jeovah'.

Poco più di dieci anni dopo, Coleridge produce (senza confessarlo) una versione ampliata del breve inno di Brun, dando alla luce uno dei grandi poemi lirici del Romanticismo inglese.

Ye ice-falls! ye that from the mountain's brow
Adown enormous ravines steeply slope,
Torrents methinks, that heard a mighty voice
And stopp'd at once amid their maddest plunge,
Motionless torrents! silent cataracts!
Who made you glorious, as the gates of heaven,
Beneath the keen full moon? Who bade the sun
Clothe you with rainbows? Who with lovely flowers
Of living blue spread garlands at your feet?
Ye azure flowers, that skirt the eternal frost!
Ye wild-goats bounding by the eagle's nest!
Ye eagles, playmates of the mountain storm!
Ye lightnings, the dread arrows of the clouds!
Ye signs and wonders of the element —
Utter forth, God! And fill the hills with praise!
And thou, thou silent mountain, lone and bare!
Whom as I lift again my head, bow'd low
In adoration, I again behold!
And to thy summit upward from thy base
Sweep slowly with dim eyes suffused with tears!
Rise, mighty form, even as thou seem'st to rise! Rise,
like a cloud of incense, from the earth!
Thou kingly spirit throned among the hills,
Thou dread ambassador from earth to heaven
Great Hierarch! tell thou the silent stars,
Tell the blue sky, and tell the rising sun,
Earth with her thousand voices calls on God!

S. T. Coleridge, *Mont Blanc, The Summit of the Vale of Chamouny, An Hour Before Sunrise* — An Hymn, 1803, 46-72

Anch'egli ripete la domanda della poetessa, su chi abbia potuto tanto da creare il monte possente — e non può trovare altra risposta che quella che par giungere dalla natura stessa: God!. Ma già in quest'occasione, non è più sufficiente per Coleridge limitarsi a descrivere la natura e ad ascoltare la sua voce: il poeta prorompe in lacrime, e solo allora solleva lo sguardo alla montagna, e la invita: 'Rise, mighty form, even as thou seem'st to rise'. Se la montagna non compierà l'azione che le attribuisce la stessa immaginazione del poeta, il poeta non potrà diventare capace di intendere la sua voce.

Proprio nello stesso periodo o soltanto poco più tardi, questa graduale usurpazione delle prerogative di dio ad opera dell'immaginazione del poeta compie un progresso significativo, nel famoso luogo del passaggio delle Alpi nel sesto libro del Preludio scritto da Wordsworth, amico di Coleridge:

That day we first
Beheld the summit of Mont Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye
Which had usurped upon a living thought
That never more could be. The wondrous Vale
Of Chamouny did, on the following dawn,
With its dumb cataracts and streams of ice,
A motionless array of mighty waves,
Five rivers broad and vast, make rich amends,
And reconciled us to realities [...]
Whate'er in this wide circuit we beheld,
Or heard, was fitted to our unripe state
Of intellect and heart. By simple strains
Of feeling, the pure breath of real life,
We were not left untouched. With such a book
Before our eyes, we could not choose but read
A frequent lesson of sound tenderness,
The universal reason of mankind,
The truth of young and old. [...]
Hard of belief, we questioned him again,
And all the answers which the man returned
To our inquiries, in their sense and substance,
Translated by the feelings which we had,
Ended in this, that we had crossed the Alps.
Imagination! lifting up itself
Before the eye and progress of my song
Like an unfathered vapour — here that Power,
In all the might of its endowments, came
Athwart me; I was lost as in a cloud,
Halted without a struggle to break through;
And now recovering to my soul I say —
'I recognize thy glory': in such strength
Of usurpation, in such visitings
Of awful promise, when the light of sense
Goes out in flashes that have shown to us
The invisible world, doth greatness make abode,

There harbours, whether we be young or old.
Our destiny, our nature, and our home
Is with infinitude, and only there;
With hope it is, hope that can never die,
Effort, and expectation, and desire,
And something evermore about to be.
[...] The immeasurable height
Of woods decaying, never to be decayed,
The stationary blasts of waterfalls,
And everywhere along the hollow rent
Winds thwarting winds, bewildered and forlorn,
The torrents shooting from the clear blue sky,
The rocks that muttered close upon our ears,
Black drizzling crags that spake by the wayside
As if a voice were in them, the sick sight
And giddy prospect of the raving stream,
The unfettered clouds and region of the Heavens,
Tumult and peace, the darkness and the light —
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree;
Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end.

William Wordsworth, *The Prelude*,
1805-6, 6.453-61, 469-77, 520-42, 556-72

Qui, l'episodio dell'incontro con il sublime è tramutato nel resoconto di una serie di delusioni e frustrazioni nelle quali la disillusione sul mondo naturale è compensata dalla scoperta delle risorse creative dell'immaginazione del poeta. Il primo sguardo alla realtà del Monte Bianco, anziché inebriare i viaggiatori, li lascia delusi, poiché impone una mera veduta naturalistica, che soffoca l'immaginazione dell'anima. Poi la speranza dei viaggiatori di sperimentare la grande emozione dell'attraversamento delle Alpi è frustrata dal fatto che, persi e confusi, essi l'hanno già fatto. Wordsworth evoca, con accenti miltoniani, la provvidenza divina, l'Apocalisse, il libro della natura - *The types and symbols of Eternity/ Of first, and last, and midst, and without end* — ma l'infinità che rappresenta la natura, la dimora e il vero destino dell'uomo non è Dio, ma, da ultimo, l'immaginazione umana che sorge dalle rovine dell'esperienza sensibile. Non è al creatore divino, quanto alla propria anima che Wordsworth dice: 'I recognize thy glory'.

Ancora dieci anni più tardi, Shelley riprende e sviluppa quest'idea nel suo poema sul Monte Bianco.

Dizzy Ravine! and when I gaze on thee
 I seem as in a trance sublime and strange
 To muse on my own separate fantasy,
 My own, my human mind, which passively
 Now renders and receives fast influencings,
 Holding an unremitting interchange
 With the clear universe of things around;
 One legion of wild thoughts, whose wandering wings
 Now float above thy darkness, and now rest
 Where that or thou art no unbidden guest,
 In the still cave of the witch Poesy,
 Seeking among the shadows that pass by
 Ghosts of all things that are, some shade of thee,
 Some phantom, some faint image; till the breast
 From which they fled recalls them, thou art there!
 [...] Mont Blanc yet gleams on high: — the power is there,
 The still and silent power of many sights,
 And many sounds, and much of life and death.
 [...] The secret Strength of things Which governs thought,
 and to the infinite dome
 Of Heaven is as a law, inhabits thee!
 And what were thou, and earth, and stars, and sea,
 If to the human mind's imaginings
 Silence and solitude were vacancy?

P. B. Shelley, *Mont Blanc. Lines written in the Vale of Chamouni*,
 1816, 34-48, 127-29, 139-44.

Shelley guarda il monte, ma quel che vede è in realtà la propria facoltà di immaginazione ed è capace di sostenere la vista del sublime solo perché si tratta di un prodotto della propria creatività.

Nelle ultime righe del poema, Shelley sostiene che esiste un potere segreto che abita la montagna, ma conclude suggerendo che tali oggetti non hanno esistenza vera e propria e che è solo grazie all'abilità della mente umana che è possibile dare significato ad un mondo privo di senso e farlo entrare in relazione produttiva con il soggetto

L'ultimo passo fu compiuto due anni più tardi dalla moglie di Shelley, Mary Wollstonecraft Shelley, autrice del romanzo *Frankenstein*.

It was nearly noon when I arrived at the top of the ascent. For some time I sat upon the rock that overlooks the sea of ice. A mist covered both that and the surrounding mountains. Presently a breeze dissipated the cloud, and I descended upon the glacier. The surface is very uneven, rising like the waves of a troubled sea, descending low, and interspersed by rifts that

sink deep. The field of ice is almost a league in width, but I spent nearly two hours in crossing it. The opposite mountain is a bare perpendicular rock. From the side where I now stood Montanvert was exactly opposite, at the distance of a league; and above it rose Mont Blanc, in awful majesty. I remained in a recess of the rock, gazing on this wonderful and stupendous scene. The sea, or rather the vast river of ice, wound among its dependent mountains, whose aerial summits hung over its recesses. Their icy and glittering peaks shone in the sunlight over the clouds. My heart, which was before sorrowful, now swelled with something like joy; I exclaimed, "Wandering spirits, if indeed ye wander, and do not rest in your narrow beds, allow me this faint happiness, or take me, as your companion, away from the joys of life."

As I said this I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among which I had walked with caution; his stature, also, as he approached, seemed to exceed that of man. I was troubled; a mist came over my eyes, and I felt a faintness seize me; but I was quickly restored by the cold gale of the mountains. I perceived, as the shape came nearer (sight tremendous and abhorred!) that it was the wretch whom I had created. I trembled with rage and horror, resolving to wait his approach and then close with him in mortal combat. He approached; his countenance bespoke bitter anguish, combined with disdain and malignity, while its unearthly ugliness rendered it almost too horrible for human eyes. But I scarcely observed this; rage and hatred had at first deprived me of utterance, and I recovered only to overwhelm him with words expressive of furious detestation and contempt.

(Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, 1818, Capitolo 10)

Il romanzo di Mary Shelley conta due sezioni in forma epistolare che racchiudono la sezione centrale, in cui il mostro narra in prima persona la sua vita all'uomo, affascinato e terrorizzato, che l'ha creato. Lo scenario che Mary Shelley sceglie per la narrazione centrale è proprio il Monte Bianco: la sublime montagna che solo qualche decina d'anni prima era parsa il simbolo della benevola onnipotenza divina, ora si presenta agli occhi della scrittrice come lo sfondo più appropriato per un racconto di ciò che accade quando l'uomo si sostituisce a dio e si arroga il diritto di creare la vita. Nel giro di qualche decennio, quindi, ciò che appariva come la prova della sublimità del disegno divino si trasforma nel simbolo della sublime arroganza umana, in un mondo ormai privo di dei. Anche se i Romantici continuano a deprecare l'empietà umana, risulta evidente che erano affascinati dalle capacità dell'uomo e che ne stavano saggiando i limiti: dietro la tradizionale maschera del sublime di Longino, si intravedeva con chiarezza il ghigno del sublime di Lucrezio.

Per di più, quando si considerano le caratteristiche del sublime che si afferma nella seconda metà del XX secolo, si ritrovano, a mio parere, proprio le caratteristiche del sublime lucreziano. Ciò non significa certo che artisti come Newman e Rothko abbiano tratto ispirazione diretta dal *De rerum natura*! Quel che si intende sostenere, invece, è che anche in un mondo in cui non si è più in grado di rintracciare segni della provvidenza divina e in cui si inclina a credere che gli atomi, il vuoto e il caso abbiano fatto tutta la storia dell'universo, è possibile riconoscere una sorta di sublimità e ricondurla non più alla benevolenza di dio, ma al coraggio sprezzante dell'uomo. Dove un tempo l'uomo aveva guardato attonito alla potenza di un ente

sovrumano che avrebbe potuto distruggerlo a suo piacimento, ora egli guarda con la stessa meraviglia alle proprie capacità di fare il bene e il male, di conoscere, di creare, di distruggere. Il sublime di Lucrezio, in particolar modo nelle sue espressioni contemporanee, vede eventualmente nella maestà della natura solo uno specchio o un pretesto della grandezza della forza creatrice e distruttrice del soggetto.

Ma si può forse esser certi che la lezione del sublime di Longino fosse del tutto diversa?

Sembra utile, a questo punto, richiamarsi ad alcune opere pittoriche, poiché queste hanno una sorta di immediatezza viscerale che manca invece agli esempi testuali e possono quindi meglio servire allo scopo di rendere più comprensibile il ragionamento astratto fin qui costruito. Se il sublime si risolve nella rappresentazione del soggetto incarnato che considera il mondo materiale che lo circonda, è inoltre evidente la maggiore efficacia del mezzo visivo rispetto al mezzo linguistico.

Le opere pittoriche ispirate al sublime di Longino seguirono tutte lo stesso schema concettuale durante il secolo della loro fioritura, dalla metà del XVIII secolo alla metà del XIX secolo (8). Tali opere si presentano perlopiù in formato orizzontale e sono in genere molto ampie: grazie a questo accorgimento, vengono enfatizzate sia la vastità della veduta sia le grandi differenze di altezza. L'osservatore è inoltre indotto a prendere possesso del panorama da una posizione di relativa immobilità nella quale non viene chiamata in causa la verticalità del suo corpo: lo spettatore è ridotto ad un occhio che può vedere tutto attorno a sé. Se si tratta di un punto di vista dal basso, come nel caso dell'opera di Turner *Waterfall of Rhine at Schaffhausen*, si è indotti all'ammirazione di una forza che minaccia di distruggere l'osservatore; se da sopra, come nel quadro di Moran, il soggetto osserva dall'alto di una posizione di potere, come quella di un'aquila che sorvola il paesaggio. Le opere rappresentano scenari di natura inumana e selvaggia: luoghi creati non per essere abitati, ma per essere osservati da una prudente distanza. Montagne, cascate, oceani, che separano fra loro le comunità umane, sono però immersi quasi senza eccezione in una superba luce solare, che a tutte le ore del giorno crea armoniose varietà di colori e complicati giochi di chiaroscuro.

Spesso, il punto di osservazione dello spettatore è inglobato nel quadro stesso, che riproduce una piccola forma umana vista da dietro e posizionata perlopiù al margine inferiore dell'opera. La sua piccolezza rende l'idea delle grandi dimensioni della scena naturale a cui assiste, ma la sua presenza suggerisce che il luogo rappresentato, per quanto inospitale, non è stato inaccessibile allo sguardo penetrante e all'audacia del viaggiatore. Per quanto inumano, dunque, lo scenario viene in qualche modo umanizzato e ricorda che, nonostante la sua ostilità apparente, la natura è stata prodotta dallo stesso creatore che ha reso l'uomo padrone del creato. Questo implicito ottimismo teologico è talvolta reso assai più immediato dalla presenza di una croce, che, piantata in mezzo al nulla e senza scopo pratico apparente, sta ad indicare simbolicamente la religiosità naturale (9). Il paesaggio inospitale viene dunque trasformato in tempio, anzi, in una grande cattedrale gotica i cui pilastri tornano ad essere alberi e i cui altari sono i monti, che guardano l'uomo dall'alto, con gli occhi del dio creatore. Altre volte, la relazione fra la grandezza dello spettacolo e la piccolezza dello spettatore non viene rispettata, ma la scena è incentrata sullo spettatore stesso, mentre ciò a cui questi assiste funge

solamente da stimolo per la grandezza dell'anima dello spettatore, che costituisce il vero soggetto dell'opera (10). In altri casi ancora, lo spettatore viene soppresso di proposito, mentre diviene ancora più efficace l'idea della grandezza dello sguardo implicito che è riuscito a posarsi su una scena tanto terribile, rispetto a quelle opere in cui viene rappresentato il corpo di uno spettatore. Dunque, pur sempre enfatizzando gli oggetti naturali, i dipinti sul sublime possono talvolta riguardare lo spettatore almeno tanto quanto lo spettacolo. Come il tema della teodicea del Monte Bianco, di matrice longiniana, si trasformava gradualmente nell'esaltazione lucreziana dell'audacia dell'uomo, allo stesso modo nei quadri che intendono esprimere il sublime, il mondo esterno può talvolta ridursi a poco più che un pretesto per l'autore che intende esprimere il proprio senso del ritmo e del colore. Per la verità, poche sono le opere precedenti al XX secolo che si avvicinano alla pura astrazione più di quanto facciano alcuni studi di Turner sulla luce montana(11). Si prenda ora in considerazione una delle espressioni più astratte di un paesaggio sublime — per esempio, l'opera *Der Mönch am Meer* di Casper David Friedrich (12). Ritrae in primo piano una spiaggia dalla quale un monaco solitario osserva il mare in tempesta, ma il limite a cui si spinge la sua rappresentatività potrebbe farla considerare non più che un pretesto per lo studio tecnico delle relazioni reciproche tra grandi macchie di colore. Il passo per trasformare l'opera in un quadro astratto è tanto breve, che potrebbe compiersi nello sguardo di un osservatore miope che si avvicinasse alla tela senza occhiali. Ci si potrebbe forse chiedere che cosa avrebbe visto il notoriamente miope Mark Rothko se avesse guardato ad occhio nudo, senza i suoi occhiali spessi, il monaco sulla spiaggia del quadro di Friedrich: senz'altro qualcosa di non molto dissimile dalla sua opera *Senza titolo* del 1969 (13).

Senza voler certo sostenere che lo sviluppo dell'arte contemporanea sia dovuto alla miopia dei suoi protagonisti, quest'immagine può aiutare a suggerire che la straordinaria originalità dell'arte di Rothko deriva dalla sua radicale rielaborazione della tradizione della pittura sublime fiorita almeno un secolo prima di lui. Rothko utilizza a questo scopo tre ingegnosi espedienti. Innanzitutto, rifiuta di rappresentare oggetti identificabili — si tratti di monti o di spettatori; di conseguenza, richiama l'attenzione di chi osserva non più sulla scena rappresentata, rispetto alla quale la tela svolgerebbe la funzione di un vetro trasparente, ma sulle qualità pittoriche della tela stessa, sulla grande brillantezza dei colori, sulla cura dei dettagli e sulla sottigliezza della pennellata. Le altre innovazioni sono meno evidenti, ma non per questo meno significative. La prima è la verticalizzazione della tela, che permette allo spettatore di prendere coscienza della propria corporeità nel momento in cui si pone davanti al quadro: invece di muovere semplicemente gli occhi a destra e a sinistra, è costretto a far spaziare lo sguardo in alto e in basso e ad entrare quindi in modo più dinamico e più fisico nel processo di osservazione. Infine, Rothko volle che questi quadri fossero osservati molto da vicino, più esattamente dalla stessa distanza dalla quale erano stati dipinti: in questo modo, l'osservatore viene circondato da larghe bande di colore che fuggono in tutte le direzioni dai limiti del proprio ristretto campo visivo. Questi quadri sul sublime parlano davvero del loro sublime autore, Mark Rothko, il quale, invitando l'osservatore ad identificarsi con lui, lo rende

quasi coautore delle sue opere. In un mondo senza dio, come quello attuale, il solo sublime possibile è quello incarnato dal soggetto umano eroico, o tracotante che sia.

Rothko condusse altresì vari studi sulla tradizione pittorica che lo aveva preceduto: è significativo rilevare che, proprio secondo la sua interpretazione implicita, il quadro di Friedrich sopra ricordato non intendeva rappresentare un monaco sulla riva, ma la relazione reciproca tra macchie di colore. In realtà, una parte dei più straordinari lavori di Rothko può essere ricondotta alla rielaborazione da parte del pittore della tradizionale raffigurazione paesaggistica, che presenta due o tre strisce di colore in corrispondenza del cielo, del mare (o del paesaggio lontano) e della spiaggia (o della terra più prossima) (14). Ciò non significa, senza dubbio, che autori come Friedrich e Turner abbiano rivolto la loro attenzione solamente al contrasto fra luminosità o fra bande di colore; ma, dal punto di vista del sublime lucreziano di Rothko, qualunque soggetto dipinto da tali artisti è stato al più un pretesto per esperimenti sul colore e semmai un equivoco sulle vere possibilità dell'arte. Se, infatti, come ebbe a sostenere Kant nella sua terza Critica, la mente umana andava riconosciuta come il luogo d'elezione del sublime, che utilità poteva esservi nella rappresentazione di qualsivoglia oggetto esterno? Al più, manteneva ragion d'essere solo un gioco di colore nel quale l'osservatore umano potesse spaziare e perdere quasi se stesso, per poi riscoprirsi.

Mark Rothko indicò una via che il sublime artistico di Longino sarebbe stato in grado di seguire solo trasformandosi in una versione lucreziana, cioè, più precisamente, portando la tendenza all'astrazione di Turner oltre il limite per emanciparsi altresì dal vincolo della rappresentatività, puntando sulla pura luminosità e sulla qualità pittorica del colore, negando all'osservatore una comoda estraneità all'opera.

Una tale operazione risulta assai più semplice da realizzare nel campo pittorico che in quello fotografico, dove la preponderanza dell'oggetto rappresentato si è rivelata molto più difficile da intaccare. Tuttavia, l'artista svizzero Jean-Pascal Imsand ha mostrato come lo stesso intento possa essere messo in pratica con il mezzo fotografico.

Tradizionalmente i dipinti del sublime potevano rappresentare montagne e oceani nella stessa opera (15), ma, per timore di confondere lo spettatore, avevano cura di tenere ben separati i due ambienti, pur giocando a volte sulla somiglianza visiva e metaforica tra la cresta dei monti e la cresta delle onde. Wordsworth poté parlare di *dumb cataracts and streams of ice*, / *a motionless array of mighty waves*, ma si trattava pur sempre di poesia, che, al contrario della pittura, non era obbligato di tenere distinte le due realtà. Tuttavia, l'opera di Imsand qui riprodotta (Svizzera, 1990) testimonia un tentativo riuscito di immediata identificazione metaforica tra cresta d'onda e cresta del monte, per mezzo di un ingegnoso montaggio che sfuma le discontinuità tanto efficacemente che, sebbene si possa continuare ad indicare dove c'è l'acqua e dove c'è il monte, non si potrebbe dire con certezza dove l'una e l'altro comincino. Ne risulta un'immagine perfettamente intelligibile, che non corrisponde però a nessun oggetto esterno possibile al di fuori dell'atelier del fotografo, ma solo a qualcosa che esiste nell'immaginazione dell'artista: gli oggetti non mantengono alcuna realtà in sé, ma vengono percepiti come fittizi per divenire subito un sostrato che lo spirito umano trascende. Lucrezio ne sarebbe andato fiero.

Sarebbe troppo semplice, tuttavia, concludere senza nemmeno un cenno ai pericoli insiti nella concezione del sublime di Lucrezio. Un mondo abbandonato dai dei offre facile sponda all'artista umano che voglia prendere il loro posto: non bisogna abbattere alcun rivale per prendere il comando. Tuttavia, non è facile dare un senso alla vita se si dispone solo di atomi, di vuoto e di casualità, né se si considera che i più grandi successi non sono più duraturi della collisione casuale di due microparticelle. Essere liberi dal giogo di un dio apre grandi spazi alle ambizioni del soggetto, ma provoca allo stesso tempo un senso di instabilità e di solitudine tale da privare l'uomo di qualunque felicità duratura. *Life at the top is lonely*, recita un adagio americano.

La malinconia è la malattia professionale di chi pratica il sublime di Lucrezio. Secondo la testimonianza pur non pienamente affidabile di Geronimo, il poeta latino stesso diventò folle per aver abusato di un filtro d'amore e scrisse il *De rerum natura* durante brevi intervalli di lucidità, prima di darsi la morte. Sono certe, invece, le notizie biografiche sugli artisti più vicini a noi. Mark Rothko si tolse la vita tagliandosi le vene nel suo studio, a New York, il 25 febbraio 1970. Jean-Pascal Imsand si suicidò gettandosi sui binari il 29 marzo 1994 (16).

Traduzione di Margherita Redaelli

Note:

(1) Sono molto grato a James Chandler (University of Chicago) e a Stephen Halliwell (University of St. Andrews) per i loro suggerimenti preziosi.

(2) Il riferimento al nome di Longino è adottato nel testo per mera convenienza.

(3) Fra questi figurano anche i precedenti contributi alla materia ad opera dell'autore stesso, cfr. ad es. Most 1984 e Most 2002.

(4) Fra i più noti quadri di questo tipo, vi sono B. Newman, *Vir heroicus sublimis*, 1950, 2,4x5,4m, New York, e M. Rothko, *Orange and red on red*, 1957, 1,57x1,68m, Washington, DC.

(5) Conte 1991. Su Lucrezio e il sublime cfr. di più recente Porter 2003 e Porter in corso di stampa.

(6) Cfr Lamb 1981; Noggele 2001; Fanning 2005.

(7) Baker 2001. Dello stesso autore dovrebbe uscire anche un libro sul medesimo argomento, *Toward a genealogy of the sublime: the legacy of Lucretius in 18th-century aesthetics*.

(8) Cfr. ad es. J. Turner, *Waterfall of Rhine at Schaffhausen*, 1806, Boston; T. Moran, *The Badlands of Dakota*, 1901, Lugano.

(9) Cfr. ad es. l'opera di C. D. Friederich, *Morgen am Riesengebirge*, 1810-11, Berlino, e F. E. Church, *The cross in the wilderness*, 1875, Lugano.

(10) Cfr ad es. C. D. Friederich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, c.1818, Hamburg.

(11) Cfr. ad es. J. Turner, *Mountain passage*, c. 1835-40, London; J. Turner, *Sun setting over a lake*, c.1845, London.

(12) C. D. Friederich, *Der Moench am Meer*, 1809-10, Berlino.

(13) M. Rothko, *Senza titolo*, 1960, coll. Christopher Rothko.

(14) A questo proposito si considerino, fra le altre, i seguenti confronti: C. D. Friedrich, *Winterlandschaft mit Kirche*, 1811 Dortmund, confrontato con M. Rothko, *Senza titolo*, 1969, coll. Kate Rothko Prizel; Friedrich, *Neubrandenburg*, c. 1817, Kiel, con Rothko, *Violet bar*, 1957, collezione privata; Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822, Berlino, con Rothko, *No. 5*, 1962, Teheran; Friedrich, *Meereküste bei Mondschein*, c. 1830, Berlino, con Rothko, *Senza titolo*, 1949, New York; J. Turner, *Sailing near the promontory of East Cowes*, 1827, Londra, con Rothko, *Senza titolo*, 1950, coll. Kate Rothko Prizel; Turner, *Sunset: Rouen?*, c. 1829, Londra, con Rothko, *No. 10*, 1952, Seattle.

(15) Cfr. ad es. J. Turner, *Morning on the heights of Coniston in Cumberland*, 1798, Londra; *Shipwreck*, 1805, Londra.

(16) A determinare il metodo di suicidio concorrono, insieme alle circostanze immediate, strutture mentali e ossessioni durevoli dell'individuo. Rothko, circondato da grandi macchie rosse sul pavimento del suo studio, si trasformò così nell'ultimo dei propri quadri. La passione di Imsand per i treni e i binari ferroviari è evidente in tutta la sua opera.

Bibliografia:

Baker 2001 = E. R. Baker, *Atomism and the sublime; on the reception of Epicurus and Lucretius in the aesthetics of Burke, Kant, and Schiller*, Diss. John Hopkins University 2001 (University Microfilms 2001).

Conte 1991 = G. B. Conte, *Insegnamenti per un lettore sublime: Forma del testo e forma del destinatario nel *De rerum natura* di Lucrezio*, in id., *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991, pp. 9-52.

Fanning 2005 = C. Fanning, *The Scriblerian sublime*, *Studies in English Literature* 45.3 (2005), pp. 647-667.

Lamb 1981 = J. Lamb, *The comic sublime and Sterne's fiction*, *English Literary History* 48.1 (1981), pp. 110-143.

Most 1984 = G. W. Most, *Sublime degli Antichi, Sublime dei Moderni*, *Studi di estetica* 12:1-2, N.S. 4/5 (1984), pp. 113-29.

Most 2002 = G.W. Most, *After the Sublime: Stations in the Career of an Emotion*, *The Yale Review* 90 (2002), pp. 101-20.

Noggele 2001 = J. Noggele, *The skeptical sublime: Aesthetic ideology in Pope and the Tory satirists*, Oxford 2001.

Porter 2003 = J. I. Porter, *Lucretius and the Poetics of Void*, in *Le Jardin romain: Epicurisme et poésie à Rome. Mélanges offerts à Mayotte Bollaci*, a cura di A. Monet, Lille 2003, pp. 197-226.

Porter in corso di stampa = J. I. Porter, *Lucretius and the Sublime*, in *The Cambridge Companion to Lucretius*, a cura di S. Gillespie e P. Hardie, Cambridge in corso di stampa" (Most:2007).

9. De Ricordi d'infanzia e di adolescenza

[...] mal d'occhi e vicinanza al suicidio, pensieri romanzeschi alla vista delle figure del Kempis e di quelle della piccola storia sacra ec, del libro dei santi mio di Carlo e paolina del Goldoni della Storia santa francese dei santi in rami dell'occhio di Dio in quella miniatura mio disprezzo degli uomini massime nel tempo dell'amore e dopo la lettura dell'Alfieri ma già nache prima come apparsce da una mia lettera al Giordani, mio desiderio di vedere il mondo non ostante che ne conosca perfettamente il vuoto e qualche volta lábbia quasi veduto e concepito tutto intiero, accidia e freddezza e secchezza del gennaio ec. Insomma del carnevale del 19 dove quasi neppur la vista delle donne più mi moveva e mio piacer allora della pace e vita casalinga e inclinazione al fratesco, scontentezza nel provar le sensazioni destatemi dalla vista della campagna ec. Come per non poter andar più addentro e gustar più non parendomi mai quello il fondo oltre al no saperle esprimere ec. Tenerezza di alcuni miei sogni singolare movendomi affatto al pianto (quanto non mai maissimo m'è successo vegliando) e vaghissimi concetti come quando sognai di Maria Antonietta e di una canzone da metterli in bocca nella tragedia che allora ne concepì la qual canzone per esprimere quagli affettich'io avea sentiti non si sarebbe potuta farese non in musica senza parole, mio spasimo letto il Cimitero della Maddalena, carattere e passione infelice della mia cugina di cui sopra, lettura di Virgilio e suoi effetti, notato quel passo del canto di Circe come pregno di fanciullesco mirabile e da me amato già da scolare, così notato quel far tornar Enea indietro nel secondo libro, lettura di senofonte e considerazioni sulla sua politica, notato quel luogo delle fanciulle persiane che cavavano acqua comparato cogl'inni a cecere di Callimaco e di omero ec. Verter, lett. 3, mie considerazioni sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. Che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec., sulle fabbriche più grandi e mirabili che non fanno altro che inasprire la superficie di questo globbetto asprezze che non si vedono da poco in su e da poco lontano ma da poco in su il nostro globo par liscio liscio e ed ecco le grandi imprese degli uomini della cui forza ci maravigliamo in mirar quei massi ec. Nè può sollevarsi più su ec., mio giacere d'estate allo scuro a persiane chiuse colla luna annuvolata e caliginosa allo stridore delle ventarole consolato dall'orologio della torre ec., veduta notturna colla luna al ciel sereno dall'alto della mia casa tal quale alla similitudine d'omero ec., favole e mie immaginazioni in udirle vivissime come quella mattina, prato assolato ec. [...] (Leopardi 2000: 1189-1190).

10. Giacomo Leopardi - Canti XXXIV: *La ginestra, o il fiore del deserto*

Καὶ ἡγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς
E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.

Giovanni, III, 19

Qui su l'arida schiena

Del formidabil monte	
Sterminator Vesevo,	
La qual null'altro allegra arbor né fiore,	
Tuoi cespi solitari intorno spargi,	5
Odorata ginestra,	
Contenta dei deserti. Anco ti vidi	
De' tuoi steli abbellir l'erme contrade	
Che cingon la cittade	
La qual fu donna de' mortali un tempo,	10
E del perduto impero	
Par che col grave e taciturno aspetto	
Faccian fede e ricordo al passeggero.	
Or ti riveggo in questo suol, di tristi	
Lochi e dal mondo abbandonati amante,	15
E d'afflitte fortune ognor compagna.	
Questi campi cosparsi	
Di ceneri infeconde, e ricoperti	
Dell'impietrata lava,	
Che sotto i passi al peregrin risona;	20
Dove s'annida e si contorce al sole	
La serpe, e dove al noto	
Cavernoso covil torna il coniglio;	
Fur liete ville e colti,	
E biondeggiar di spiche, e risonaro	25
Di muggito d'armenti;	
Fur giardini e palagi,	
Agli ozi de' potenti	
Gradito ospizio; e fur città famose	
Che coi torrenti suoi l'altero monte	30
Dall'igneia bocca fulminando oppresse	
Con gli abitanti insieme. Or tutto intorno	
Una ruina involve,	
Dove tu siedì, o fior gentile, e quasi	
I danni altrui commiserando, al cielo	35
Di dolcissimo odor mandi un profumo,	
Che il deserto consola. A queste piagge	
Venga colui che d'esaltar con lode	
Il nostro stato ha in uso, e vegga quanto	
È il gener nostro in cura	40
All'amante natura. E la possanza	
Qui con giusta misura	

Anco estimar potrà dell'uman seme,
 Cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
 Con lieve moto in un momento annulla 45
 In parte, e può con moti
 Poco men lievi ancor subitamente
 Annichilare in tutto.
 Dipinte in queste rive
 Son dell'umana gente 50
 Le magnifiche sorti e progressive.

Qui mira e qui ti specchia,
 Secol superbo e sciocco,
 Che il calle insino allora
 Dal risorto pensier segnato innanti 55
 Abbandonasti, e volti addietro i passi,
 Del ritornar ti vanti,
 E procedere il chiami.
 Al tuo pargoleggiar gl'ingegni tutti,
 Di cui lor sorte rea padre ti fece, 60
 Vanno adulando, ancora
 Ch'a ludibrio talora
 T'abbian fra sé. Non io
 Con tal vergogna scenderò sotterra;
 Ma il disprezzo piuttosto che si serra 65
 Di te nel petto mio,
 Mostrato avrò quanto si possa aperto:
 Ben ch'io sappia che obbligo
 Preme chi troppo all'età propria increbbe.
 Di questo mal, che teco 70
 Mi fia comune, assai finor mi rido.
 Libertà vai sognando, e servo a un tempo
 Vuoi di novo il pensiero,
 Sol per cui risorgemmo
 Della barbarie in parte, e per cui solo 75
 Si cresce in civiltà, che sola in meglio
 Guida i pubblici fati.
 Così ti spiacque il vero
 Dell'aspra sorte e del depresso loco
 Che natura ci diè. Per questo il tergo 80
 Vigliaccamente rivolgesti al lume
 Che il fe' palese: e, fuggitivo, appelli

Del suo dolor, ma dà la colpa a quella
 Che veramente è rea, che de' mortali
 Madre è di parto e di voler matrigna. 125
 Costei chiama inimica; e incontro a questa
 Congiunta esser pensando,
 Siccome è il vero, ed ordinata in pria
 L'umana compagnia,
 Tutti fra sé confederati estima 130
 Gli uomini, e tutti abbraccia
 Con vero amor, porgendo
 Valida e pronta ed aspettando aita
 Negli alterni perigli e nelle angosce
 Della guerra comune. Ed alle offese 135
 Dell'uomo armar la destra, e laccio porre
 Al vicino ed inciampo,
 Stolto crede così qual fora in campo
 Cinto d'oste contraria, in sul più vivo
 Incalzar degli assalti, 140
 Gl'inimici obbliando, acerbe gare
 Imprender con gli amici,
 E sparger fuga e fulminar col brando
 Infra i propri guerrieri.
 Così fatti pensieri 145
 Quando fien, come fur, palesi al volgo,
 E quell'orror che primo
 Contra l'empia natura
 Strinse i mortali in social catena,
 Fia ricondotto in parte 150
 Da verace saper, l'onesto e il retto
 Conversar cittadino,
 E giustizia e pietade, altra radice
 Avranno allor che non superbe fole,
 Ove fondata probità del volgo 155
 Così star suole in piede
 Quale star può quel ch'ha in error la sede.

Sovente in queste rive,
 Che, desolate, a bruno
 Veste il flutto indurato, e par che ondeggi, 160
 Seggo la notte; e su la mesta landa
 In purissimo azzurro

Veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,
 Cui di lontan fa specchio
 Il mare, e tutto di scintille in giro 165
 Per lo vòto seren brillare il mondo.
 E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
 Ch'a lor sembrano un punto,
 E sono immense, in guisa
 Che un punto a petto a lor son terra e mare 170
 Veracemente; a cui
 L'uomo non pur, ma questo
 Globo ove l'uomo è nulla,
 Sconosciuto è del tutto; e quando miro
 Quegli ancor più senz'alcun fin remoti 175
 Nodi quasi di stelle,
 Ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo
 E non la terra sol, ma tutte in uno,
 Del numero infinite e della mole,
 Con l'aureo sole insiem, le nostre stelle 180
 O sono ignote, o così paion come
 Essi alla terra, un punto
 Di luce nebulosa; al pensier mio
 Che sembri allora, o prole
 Dell'uomo? E rimembrando 185
 Il tuo stato quaggiù, di cui fa segno
 Il suol ch'io premo; e poi dall'altra parte,
 Che te signora e fine
 Credi tu data al Tutto, e quante volte
 Favoleggiar ti piacque, in questo oscuro 190
 Granel di sabbia, il qual di terra ha nome,
 Per tua cagion, dell'universe cose
 Scender gli autori, e conversar sovente
 Co' tuoi piacevolmente, e che i derisi
 Sogni rinnovellando, ai saggi insulta 195
 Fin la presente età, che in conoscenza
 Ed in civil costume
 Sembra tutte avanzar; qual moto allora,
 Mortal prole infelice, o qual pensiero
 Verso te finalmente il cor m'assale? 200
 Non so se il riso o la pietà prevale.

 Come d'arbor cadendo un picciol pomo,

Cui là nel tardo autunno
 Maturità senz'altra forza atterra,
 D'un popol di formiche i dolci alberghi, 205
 Cavati in molle gleba
 Con gran lavoro, e l'opre
 E le ricchezze che adunate a prova
 Con lungo affaticar l'assidua gente
 Avea provvidamente al tempo estivo, 210
 Schiaccia, diserta e copre
 In un punto; così d'alto piombando,
 Dall'utero tonante
 Scagliata al ciel profondo,
 Di ceneri e di pomici e di sassi 215
 Notte e ruina, infusa
 Di bollenti ruscelli
 O pel montano fianco
 Furiosa tra l'erba
 Di liquefatti massi 220
 E di metalli e d'infocata arena
 Scendendo immensa piena,
 Le cittadi che il mar là su l'estremo
 Lido aspergea, confuse
 E infranse e ricoperse 225
 In pochi istanti: onde su quelle or pasce
 La capra, e città nove
 Sorgon dall'altra banda, a cui sgabello
 Son le sepolte, e le prostrate mura
 L'arduo monte al suo piè quasi calpesta. 230
 Non ha natura al seme
 Dell'uom più stima o cura
 Che alla formica: e se più rara in quello
 Che nell'altra è la strage,
 Non avvien ciò d'altronde 235
 Fuor che l'uom sue prosapie ha men feconde.

Ben mille ed ottocento
 Anni varcàr poi che sparìro, oppressi
 Dall'igneà forza, i popolati seggi,
 E il villanello intento 240
 Ai vigneti, che a stento in questi campi
 Nutre la morta zolla e incenerita,

Ancor leva lo sguardo	
Sospettoso alla vetta	
Fatal, che nulla mai fatta più mite	245
Ancor siede tremenda, ancor minaccia	
A lui strage ed ai figli ed agli averi	
Lor poverelli. E spesso	
Il meschino in sul tetto	
Dell'ostel villereccio, alla vagante	250
Aura giacendo tutta notte insonne,	
E balzando più volte, esplora il corso	
Del temuto bollor, che si riversa	
Dall'inesausto grembo	
Su l'arenoso dorso, a cui riluce	255
Di Capri la marina	
E di Napoli il porto e Mergellina.	
E se appressar lo vede, o se nel cupo	
Del domestico pozzo ode mai l'acqua	
Fervendo gorgogliar, desta i figliuoli,	260
Desta la moglie in fretta, e via, con quanto	
Di lor cose rapir posson, fuggendo,	
Vede lontan l'usato	
Suo nido, e il picciol campo,	
Che gli fu dalla fame unico schermo,	265
Preda al flutto rovente,	
Che crepitando giunge, e inesorato	
Durabilmente sovra quei si spiega.	
Torna al celeste raggio	
Dopo l'antica obblivion l'estinta	270
Pompei, come sepolto	
Scheletro, cui di terra	
Avarizia o pietà rende all'aperto;	
E dal deserto foro	
Dritto infra le file	275
Dei mozzi colonnati il peregrino	
Lunge contempla il bipartito giogo	
E la cresta fumante,	
Che alla sparsa ruina ancor minaccia.	
E nell'orror della secreta notte	280
Per li vacui teatri,	
Per li templi deformi e per le rotte	
Case, ove i parti il pipistrello asconde,	

Come sinistra face	
Che per vòti palagi atra s'aggiri,	285
Corre il baglior della funerea lava,	
Che di lontan per l'ombre	
Rosseggia e i lochi intorno intorno tinge.	
Così, dell'uomo ignara e dell'etadi	
Ch'ei chiama antiche, e del seguir che fanno	290
Dopo gli avi i nepoti,	
Sta natura ognor verde, anzi procede	
Per sì lungo cammino	
Che sembra star. Caggiono i regni intanto,	
Passan genti e linguaggi: ella nol vede:	295
E l'uom d'eternità s'aroga il vanto.	
E tu, lenta ginestra,	
Che di selve odorate	
Queste campagne dispogliate adorni,	
Anche tu presto alla crudel possanza	300
Soccomberai del sotterraneo foco,	
Che ritornando al loco	
Già noto, stenderà l'avaro lembo	
Su tue molli foreste. E piegherai	
Sotto il fascio mortal non renitente	305
Il tuo capo innocente:	
Ma non piegato insino allora indarno	
Codardamente supplicando innanzi	
Al futuro oppressor; ma non eretto	
Con forsennato orgoglio inver le stelle,	310
Né sul deserto, dove	
E la sede e i natali	
Non per voler ma per fortuna avesti;	
Ma più saggia, ma tanto	
Meno inferma dell'uom, quanto le frali	315
Tue stirpi non credesti	
O dal fato o da te fatte immortali.	

V) BIBLIOGRAFÍA

1) OBRAS FUENTE

1.1) OBRAS DE GIACOMO LEOPARDI

Leopardi, G. (1995): *Dissertazioni Filosofiche a cura di Tatiana Crivelli*. Padova, Editrice Antenore.

— (1998a): *Poesie e prose I a cura di Mario Andrea Rigoni con un saggio di Cesare Galimberti*. Milano, Mondadori.

— (1998b): *Cantos*. Edición bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz. Traducción de María de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid, Cátedra.

— (1998c): *Epistolario a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi*. Torino, Bollati Boringhieri.

— (1998d) *Giacomo Leopardi. Tutte le opere. Archivio Italiano. Strumenti per la ricerca storica, filologica e letteraria* (recurso electrónico editado por Lucio Felici). Roma, Lexis.

— (1999a): *Zibaldone v. I. Edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani*. Milano, Mondadori.

— (1999b): *Zibaldone v. II. Edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani*. Milano, Mondadori.

— (1999c): *Zibaldone v. III. Edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani*. Milano, Mondadori.

—(2000): *Poesie e prose II a cura di Rolando Damiani*. Milano, Mondadori.

1.2) EDICIONES DEL *TRATADO SOBRE LO SUBLIME* DE PSEUDO-LONGINO

Anónimo (1977): *Sobre lo Sublime*. Texto, Introducción, Traducción y Notas de José Alsina Clota. Barcelona, Bosch.

Longino, D. (1748): *Trattato del Sublime di Dionisio Longino. Tradotto dal Greco in Toscano da Anton Francesco Gori*. Bologna.

Pseudo-Longino (2005): *Del Sublime*, a cura di Francesco Donadi. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

1.3) EDICIONES DEL *DE RERUM NATURA* DE LUCRECIO

Lucrecio (1797): *Della natura delle cose. Traduzione di Alessandro Marchetti*. Venecia, col. Parnaso dei traduttori Italiani (vol. 22, 23).

— (1986): *De rerum natura*. Introduzione, traduzione e note di Olimpio Cescatti. Milano, Garzanti.

1.4) OTRAS OBRAS FUENTE

Aristóteles (1981): *Metafísica*. Traducción del griego por Patricio de Azcárate. Méjico, Espasa Calpe mejicana.

— (1990): *Poetica*. Traducción de Ángel J. Cappelletti. Caracas, Monteavila.

— (2003): *Etica Nicomachea*. Traduzione, Introduzione e Note di Carlo Natali. Roma-Bari, Laterza.

Baudelaire, C. (2000): *Poesia completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Edición de Javier del Prado y José A. Millán Alba. Madrid, Espasa Calpe.

Benjamin, W. (1980): *Il dramma barocco tedesco*. Milano, Piccola Biblioteca Einaudi.

— (1995): *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri. Torino, Einaudi.

Burke, E. (2005): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Alianza.

Goethe, J.W. (1981): *Los sufrimientos del joven Werther*. Barcelona, Planeta.

Herder, J (1959): *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires, Losada.

Jung, C.G. (1966) *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar.

— (1994) *Tipos psicológicos*. Barcelona, Edhasa.

Kant, I. (1999): *Crítica della facoltà di giudizio*. Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a

Mme De Staël: (1924- 1929): *Corina o Italia*. II v. Paris, Garnier.

— (1943): *La Germania*. Torino.

Maquiavelo, N. (2000): *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Madrid, Alianza.

Nietzsche, F. (1966): *Obras completas*. v. I. Buenos Aires, Aguilar.

Novalis (1976): *La Enciclopedia*. Madrid, Fundamentos.

— (1984): *Sobre el poeta y la poesía en Fragmentos. Escritos escogidos*. Madrid, Visor.

— (1985): *I Discepoli di Sais*. Milano, Salvatore Giovanni Tranchida Editori.

Platón (1994): *El banquete. Fedón. Fedro*. Traducción y presentaciones Luis Gil. Barcelona, Labor.

Rousseau, J. J. (1971): *Discours sur les sciences et les arts. Discours sur l'origine e les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris, Garnier-Flammarion.

— (1979): *Cartas a Malesherbes*. Madrid, Alianza editorial.

— (1989): *Opere*, a cura di Paolo Rossi. Firenze, Sansoni Editore.

— (1990): *Emilio o De la educación*. Madrid, Alianza editorial.

Schelling, F. W. J. (1988): *Sistema del Idealismo Trascendental*, edición preparada por J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez. Barcelona, Anthropos.

— (1999): *Filosofía del arte*, estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López Domínguez. Madrid, Tecnos.

Schlegel, A. W. (1977): *Corso di letteratura drammatica*, traduzione di G.Gherardini, nuova edizione a cura di M.Puppo. Genova, Il Melangolo.

Schlegel, F. (1994): *Diálogo sobre la poesía* (1800) en *Poesía y Filosofía*. Estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca, versión española de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó. Madrid, Alianza Editorial.

Schiller, F. (1985): *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*. Barcelona, Icaria.

Sófocles (1997): *Tragedias completas*. Edición de José Vara Donado. Madrid, Cátedra.

Vico, G. (1990): *Scienza nuova*. Milano, Mondadori.

Winckelmann, J. J. (1987): *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. (1754). Barcelona, Península.

2) ESTUDIOS CRÍTICOS

2.1) ESTUDIOS LEOPARDIANOS

Amelotti, G. (1937): *Filosofía del Leopardi*. Genova, Fabris.

Andreoni, E. (1993): *Natura di voler matrigna*. Roma, Kepos.

Argullol, R. (1985): *Leopardi*, Barcelona, Montesinos.

Arqués, R. (1999): «La poesía en la era de la bolsa y el periodismo» en *Archipiélago*, n.º 37, pp.79-83.

— (1999): «“Senso dell'animo” E malinconia del genio in Leopardi» en *Leopardi e l'età romantica*, a cura di Mario Andrea Rigoni. Venezia, Marsilio. pp. 57-74.

— (2000): «Leopardi nella letteratura catalana nel Novecento» en *Giacomo Leopardi: poesia, pensiero, ricezione, nel bicentenario della nascita del poeta (1798-1998). Atti del convegno internazionale di Barcellona (5-7 marzo 1998)*, a cura di Muñiz Muñiz María de las Nieves. Leonforte, Insula, pp. 105-113.

— (Ed.) (2001): *Obretes morals, Giacomo Leopardi, pròleg de Colli Giorgio*. Barcelona, Destino.

Baldacci, L. (1998): *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*. Milano, Rizzoli.

Balzano, M. (2008): *I confini del sole. Leopardi e il nuovo mondo*. Venezia, Marsilio.

Barbolani, C. (Ed.) (1998): *Mentre nel mondo si favelli o si scriva. Giacomo Leopardi en el III centenario de su nacimiento (1798-1998)*. Madrid, Universidad Complutense.

— (2006): «Un ensayo juvenil de Leopardi». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de 1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Vol. VI-VII (Año 1988), pp. 175-180.

Barucco, P. (1997): «Leopardi: Un nihilisme vivifiant». *Figures italiennes de la rationalité*. Sous la direction de Cristiane Menasseyre et de André Tosel. Paris, éditions Kimé.

Bazzocchi, M. A. (2008): *Leopardi. Profili di storia letteraria*. Bologna, Il Mulino.

Benjamin, W. (1979): *Critiche e recensioni*. Torino, Einaudi, pp. 67-69.

Biancu, L. (2006): *La poesia e le cose. Su Leopardi*. Milano, Mimesis.

Bigi, E. (1954): *Dal petrarca a Leopardi. Studi di stilistica storica*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi.

Binni, W. (1977): *La protesta di Leopardi*. Firenze, Sansoni.

Biral, B. (1974): *La posizione storica di Giacomo Leopardi*. Torino, Einaudi.

Blasucci, L. (1985): *I segnali dell'Infinito*. Bologna, Il Mulino.

— (2003): *Dall'imitazione al rimpianto. Leopardi tra «Il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica» e L'«Inno al patriarcati» en Lo stormire del vento fra le piante, testi e percorsi leopardiani*. Venezia, Marsilio.

Bodei, R. (1994): *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Milano, Feltrinelli.

— (1995): *Le forme del bello*. Bologna, Il Mulino.

Borra, S. (1934): *Spiriti e Forme Affini in Lucrezio e Leopardi*. Bologna, Zanichelli.

Botti, F.P. (2002): *Leopardi e il destino della poesia. Dalla crisi del classicismo alla Ginestra*. Napoli, Edizioni Dante e Descartes.

Bova, Anna Clara (1992): *Illaudabil meraviglia. La contraddizione della natura in Giacomo Leopardi*. Napoli, Liguori.

— (2009): *Al di qua dell'Infinito. La «teoria dell'uomo» di Giacomo Leopardi*. Roma, Carocci.

Burgos, C. de (Colombine): *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)*. Tomo I. Valencia, F. Sempere y Cía. Editores.

Cacciari, M. (1992): «Leopardi platonius?». *Con-tratto, rivista di filosofia tomista e di filosofia contemporanea*, n.1, pp. 143-153.

— (2004): *La soledad acogedora: de Leopardi a celan*. Madrid, Abada.

Carbonara Naddei, M. (1985): *Il Peri Ypsous e la poetica leopardiana*. Napoli, Loffredo.

Carducci, G. (1939): *Leopardi e Manzoni*. Bologna, Galavotti.

Cataldi, P. (2000): «Appunti su Leopardi e la poesia del Novecento», *Allegoria* 34-35, Anno XII, Gennaio-Agosto.

Ceragioli, F. (1982): «Caratteri dell'oggetto lirico leopardiano (I)». *Paradigma* 4. pp. 153-155.

Coriasso Martín-Posadillo, C. (2007): «Stefano Biancu, la poesia e le cose», *Cuadernos de Filología Italiana*. Madrid, v. 14, pp. 299-303.

Corti, M. (1972): *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*. di Giacomo Leopardi, a cura di Maria Corti. Milano, Valentino Bompiani.

Croce, B. (1923): *Poesia e non poesia*. Bari, Laterza.

Curi, F. (2005): «Leopardi, utopie estetiche e pensiero paradossale» in *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*. Bologna, Pendragon.

Damiani, R. (1994): *L'Impero della ragione*. Ravenna, Longo.

Dell'Aquila, M. (1993): «Leopardi e gli scrittori del seicento», in *Il commercio coi sensi ed altri saggi*. Fasano, Schena.

De Sanctis, F. (1998): *Schopenhauer e Leopardi e altri saggi leopardiani*. Ibis.

Dolfi, A. (2000): *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*. Roma, Bulzoni.

Fagella, M. (2002): *Il nulla nominato*. Lovello, Finisguerra.

Fenoglio, C. (2006): «Furore di calcoli: le "Considérations" di Montesquieu e Leopardi», *Lettere italiane*, n. 3, pp. 476-488.

Fenzi, E. (1998): «Note di lettura all'«*Infinito*»». *Ricordando Ennio S. Burioni*. A cura di Renato Gendre. Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Ficara, R. (1996): *Il punto di vista della natura: saggio su Leopardi*. Genova, Il Melangolo.

Ferrucci, C. (Ed.) (1990): «Prefazione», in *Arte e verità*. Roma, Bonacci.

Folin, F. (1996): *Pensare per affetti: Leopardi, la natura, l'immagine*. Venezia, Marsilio.

—(2001): *Leopardi e l'imperfetto nulla*. Venezia, Marsilio.

Frattoni, A. (1953): *Leopardi e Rousseau*. Roma, Pagine Nuove.

Fubini, M (1971): *Romanticismo Italiano*. Bari, Laterza & Figli.

Gaetano, R. (2002): *Giacomo Leopardi e il sublime*. Catanzaro, Rubbettino.

Galimberti, C. (1959): *Il linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze, Olschki.

— (1992): *Intorno a Leopardi*. Genova, Il Nuovo Melangolo.

— (2001): *Cose che non sono cose, saggi su Leopardi*. Venezia, Marsilio.

Gensini, S. (1984): *Linguística Leopardiana*. Bologna, Il Mulino.

Gigliotti, V. «La canzone leopardiana Alla sua donna: iconografia di un'idea dell'assoluto», *Lettere italiane*, v. 60, n. ° 4, pp.510-542.

Gioanola, E. (1995): *Leopardi, la malinconia*. Milano, Jaca Book.

— (1997): «Alla luna». *Lecture leopardiane, III ciclo*. A cura di Michele Dell'Aquila. Roma, Fondazione Piazzola.

— (1999): «Sentimentale romantico e sentimentale leopardiano» en *Leopardi e l'età romantica*, a cura di Mario Andrea Rigoni. Venezia, Marsilio. pp. 35-55.

Givone, S (1996): «Filosofia, poesia e mito in Vico e in Leopardi». *Filosofia '95*. A cura di Gianni Vattimo. Roma, Laterza, pp. 101-118.

— (1998): *Storia del nulla*. Florencia, Laterza.

Grilli, A . (1982): «Leopardi, Platone e la filosofia greca» en *Leopardi e il mondo antico*. Florencia, Olschki, pp.119-148.

Jacomuzzi, A. (1975): «La canzone leopardiana Alla sua donna», *Italianistica* n° IV, pp. 32-49.

Leone de Castris (1993): «Leopardi: una critica del moderno». *Allegoria*, 13, pp 37-50.

Levi, G. A. (1997): *Una biografia per immagini*. Ancona, Il lavoro editoriale.

Lonardi, G. (1974): *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Ottocento al Novecento*. Firenze, Sansoni.

— (1999): «Penelope, Saffo, il sublime (con un modesto consiglio al futuro commentatore dei "Canti")». Atti del Convegno internazionale di studi su Leopardi. Bilancio dei Convegni nel Bicentenario e nuove prospettive critiche per il terzo millennio (24-25 Novembre 1999) A cura di Giuseppe De Matteis. Foggia, Edizioni scientifiche universitarie, Pescara «Grafiche Quadrifoglio, s.n.c.».

— (2005): *L'oro di Omero*. Venezia, Marsilio.

Luporini, C. (1993): *Leopardi Progressivo*. Roma, Editori Riuniti.

Magno, P. (1987): *Leopardi*. Fasano, Schena.

Manitta, G. (2009): *Giacomo Leopardi. Percorsi critici e bibliografici (1998-2003)*. Verzella, Accademia Internazionale Il Convivio.

Mansi, M. G. (2000): «La libreria del conte Monaldo». *I libri di Leopardi. I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Serie IX. n. 2 pp. 25-63.

Mansueto, E. (1992): «L'allegoria della luna. Lettura dell'ultimo canto leopardiano». *Allegoria*, 12. pp. 45-73.

Marcon, L. (2001): «Vita» ed «Esistenza» nello «Zibaldone» di Giacomo Leopardi, presentazioni di Casoli Giovanni. Roma, Stango.

Martinelli, B. (2003): *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*. Roma, Carocci.

Martínez Garrido, E. (1998): «All' Italia de Giacomo Leopardi. De nuevo sobre la influencia del Romanticismo en el discurso político de la pasión en Italia» en *Mentre nel mondo si favelli o scriva*. Giacomo Leopardi en el II centenario de su nacimiento (1798-1998). Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Filología Italiana. pp. 111-161.

Mazzali, E. (1972): *Leopardi, la vita, il pensiero, i testi esemplari*. Milano, Accademia.

Mazzocchini, P. (1987): «Sulla questione della presenza di Lucrezio in Leopardi», *Esperienze letterarie*, Anno XII, 1, pp. 57-71.

Minore, R. (2001): *Leopardi. L'infanzia, le città, gli amori*. Milano, Bompiani.

Miranda, E. (2000): «Tra nichilismo e pensiero tragico. Leopardi e l'odierna koinè ermeneutica». *Allegoria*, n. ° 34-35, pp.127-140.

— (2007): *Il dramma a tristo fine. Leopardi e il pensiero tragico*. Milan, Graphis.

Moreschini, C. (Ed.) (1982) «Prefazione» in *Porphyrrii de vita plotini et ordine librorum eius*. Firenze, Leo S. Olschki.

Muñiz Muñiz, M. N. (1998): *Cantos*. Madrid, Cátedra.

— (1998): *Giacomo Leopardi: poesía, pensiero, ricezione, nel bicentenario della nascita del poeta (1798-1998)*. Madrid, Universidad Complutense.

— (1999/2000): «Il Bicentenario Leopardiano in Spagna. Bilancio e bibliografia». *Quaderns d'Italia* 4/5, pp. 165-171.

Musarra, F. (2001): «L'ironia nello Zibaldone». *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizioni, Edizioni Temi* (Recanati - Portorecanati, 14-19 settembre 1998). Vomumi I-II. Firenze, Olschki.

Natale, M. (2009): *Il canto delle idee, Leopardi fra «pensiero dominante» e «Aspasía»*. Venezia, Marsilio.

Negri, A. (1971): «Leopardi e la filosofia di Kant» en *Trimestre* 4. pp. 475-491.

— (1997): *Una speranza religiosa*. Padova, Messaggero.

Negri, T. (1987): *Lenta ginestra. Saggio su Leopardi*. Milano, Sugarco.

Panizza, G. (1999): «L'illusione poetica. Sul *Discorso di un italiano in torno a la poesia romantica*» en *Leopardi e l'eta romantica*, a cura di Mario Andrea Rigoni. Venezia, Marsilio, pp. 19-34.

— (2001): «Perché lo Zibaldone non si intitolava Zibaldone». Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizioni, Edizioni, Temi (Recanati - Portorecanati, 14-19 settembre 1998). Volumi I-II. Firenze, Olschki.

Picone, M. (1989): «L'infinito di Leopardi e il mito di Ulisse», in *Lettere Italiane*, XLI, I, pp. 73-89.

Pinto, R. (1999): «L'Infinito y el nihilismo positivo de Giacomo Leopardi». *Revista de Filosofía*, n. ° 24-25, pp. 93-115.

— (2000): «La donna e il desiderio nello 'Zibaldone'» en *Giacomo Leopardi: poesia, pensiero, ricezione, nel bicentenario della nascita del poeta (1798-1998). Atti del convegno internazionale di Barcellona (5-7 marzo 1998)*. Leonforte, Insula, pp.105-113; recogido también en (2010): « *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*. Roma, Aracne.

Placella, G. (1993): «Rifflesi della cultura tedesca nelle letture en nell' opera di Giacomo Leopardi» en *Leopardi und Der Geist der Modernen, herausgegeben von italianische Kulturinstitut*. Stuttgart, Stauffenburg Colloquium, pp 131-132.

Placella, V. (Ed.) (1998): *Leopardi e lo spettacolo della natura*. Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 17-19 dicembre. Napoli, L'orientale editrice s. a. s.

Poehlmann, H. (2003): *Leopardi e gli scrittori tedeschi del suo tempo*. Ravenna, Longo editore.

Polizzi, G. (2003): *Leopardi e le ragioni della verità*. Prefazione di Remo Bodei. Roma, Carocci.

Prete, A. (1997): *Il pensiero poetante*. Milano, Feltrinelli.

— (1998): *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*. Milano, Mondadori.

Ravasi, S. (1999): *Leopardi et Mme de Staël*. Presentazione di Franco Foschi. Prefazione di Lucio Felici. Recanati, Bieffe.

Rigoni, M.A. (1998): «Leopardi? Coerente, ma nel combattere la ragione» in *Corriere della Sera*, 17 maggio 1998.

— (1998): «Per leopardi destra e sinistra si scambiano le parti. Recanati oggi celebra il bicentenario della nascita» in *Corriere della Sera*, 29 giugno 1998.

— (1998): *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, introduzione di Rigoni Mario Andrea. Milano, Rizzoli.

— (1999): «Giacomo Leopardi e il metodo filosofico di Pierre Bayle» in *Rivista di Storia della Filosofia*, 54, 1, 1999, pp. 43-53.

— (1999): «Sul nulla e sulla negazione nel pensiero di Leopardi» in *Rivista internazionale di Studi Leopardiani*, v. I.

— (2001): «Leopardi e il metodo di Bayle» in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi. Atti del 10° Convegno internazionale di studi leopardiani*. Firenze, Olschi, pp. 879-889.

— (2001): «Leopardi, Schelling, Madame de Stäel e la scienza romantica della natura», in *Lettere italiane*, 53, 2. Firenze, pp. 247-256.

— (2010): *Il pensiero di Leopardi*. Prefazione di E. M. Cioran. Milano, Aragno.

Ruffili, P. (Ed.) (1982): *Operette Morali*. Milano, Garzanti.

Russo, F. (1987-88): «Il sacro nell'esperienza della vita e della morte per Giacomo Leopardi». *Casanostra*, 99, pp. 27-43.

Saccenti, M. (1980): «Leopardi e Lucrezio» in *Actas del V Congreso internacional de estudios leopardianos Leopardi e il mondo antico*, Recanati 22-25 de septiembre, Olschki.

Santagata, M. (1994): *Quella celseste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*. Bologna, Il Mulino.

Sconocchia, S. (1987): «Ancora su Leopardi e Lucrezio», *Atti del Congresso Leopardi e noi in prospettiva 2000*, Ancona, pp. 9-49.

— (1994): «Citazioni e appunti lucreziani in Leopardi» in *Orpheus*, Anno XV, n. ° 1, pp. 1-12.

— (2005): «I miti di Afrodite» in atti del Convegno *Aspetti e forme del mito: la sacralità*. Palermo, Antepima s. r. l. .

Scrimieri, R. (1988): «La Ginestra de Leopardi: Valor y función de alguna de sus traducciones al español», in *El siglo XIX*, Salamanca, pp. 384-395.

— (1998): «Leopardi y la piedra lunar de T. Landolfi» in AA. VV., *Mentre nel mondo si favella o scriva. Giacomo Leopardi en el centenario de su nacimiento (1798-1998)*. Barbolani C. (Ed.) Madrid, Universidad Complutense.

Serban, N. (1913): *Leopardi et la France ; essai de littérature comparée*. Paris, E. Champion.

Severino, E. (1998): *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*. Milano, Rizzoli.

— (1990): *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'eta della tecnica: Leopardi*. Milano, Rizzoli.

Singh, G. (1997): *Leopardi filosofo anti-filosofo*. Pisa-Roma, Studi Poligrafici internazionali.

Solmi, S. (1967): «Le due "idiologie" di Leopardi» in *Studi Leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*. Milano, Adelphi.

Tilgher, A. (1940): *La filosofia di Leopardi*. Roma, Religio.

Timpanaro, S. (1969): *Classicismo e illuminismo nell' ottocento italiano*. Pisa, Nistri-Lischi.

— (1988): «Epicuro, Lucrezio e Leopardi» in *CIS* n. ° 25, pp. 359-402.

— (1997): *La filología de Giacomo Leopardi*. Roma-Bari, Laterza.

Valentini, A. (1981): «Due postille leopardiane». *Annali della facoltà di lettere e filosofia*. XII (1979). Padova, Antenore, pp. 264-284.

Verdino, S. (1998): «Suoni, voci e silenzi nei *Canti*», in *Studi leopardiani*, numero monografico, XII, pp. 119-171.

Verhulst, S. (2005): *La stanca fantasia. Studi leopardiani*. Milano, Franco Angeli.

Vossler, C. (1925): *Leopardi, traduzione di Tomasso Gnoli*. Napoli, Ricciardi.

2.2) OTROS ESTUDIOS CONSULTADOS

Arnaldo, J. (Ed.) (1994): *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, F. Schiller, F. A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin*. Madrid, Tecnos.

Blumenberg, H. (1985): *Naufragio con spettatore*. Bologna, Il Mulino.

Durand, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.

Eco, U. (1986): *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi.

Jauss, H. R. (1968): «Il ricorso di Baudelaire all'allegoria» en *Estetica della ricezione*. Napoli, Guida, pp. 115-134.

Losada, J. M. (2010): *Mito y mundo contemporáneo*. Bari, Levante ed.

Luperini, R. (1986): *La lotta mentale: per un profilo di Franco Fortini*. Roma, Editori Reuniti.

— (1990a): «Da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin», *Allegoria*, 6.

- (1990b): *L'allegoria del moderno: saggi sul allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma, Editori Reuniti.
- (1992): «Per una nuova serie di allegoria», *Allegoria* 12. pp 3-6.

Most, G. (2007): «Il risveglio del Sublime» en *Corriere della Sera*, 19 de julio de 2007, consultable en www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2007/07_Luglio/19/most/index.shtml.

Otto, R. (1994): *Il Sacro, L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*. Milano, Feltrinelli.

Pareyson, L. (1963): *L'Estetica di Schelling*. Torino, Giappichelli.

- (1968): *L'Estetica di Kant*. Milano, Mursia.
- (1974): *L'esperienza artistica. Saggi di storia dell'estetica*. Milano, Marzorati.
- (1994): *Verità e interpretazione*. Milano, Mursia.
- (2005): *Teoria della formatività*. Milano, Bompiani.

Perelli, L. (1973): *Antologia della letteratura latina*. Torino, Paravia.

Piazzzi, L. (Ed.) (2005): *Lucrezio e i Presocratici*. Pisa, Edizioni della normale.

Puppo, M. (1994): *Il romanticismo*. Roma, Edizioni Studium.

Raimondi, E. (1992): *Romanticismo italiano. Romanticismo europeo. Appunti dalle lezioni del corso monografico 1991/92*. Bologna, Cooperativa Universitaria Studio Lavoro a. r. l.

Rella, F. (1997): *Il romanticismo. Estetica del romanticismo*. Roma, Donzelli.

Saccenti, M. (1967): *Lucrezio in Toscana. Studio su Alessandro Marchetti*. Firenze, Leo Olschki editore.

Salinari, C. y Ricci C. (1988): *Storia della letteratura italiana, v. II*. Bari, Laterza.

- (1990): *Storia della letteratura italiana, v. III*. Bari, Laterza.

Scrimieri, R. (1987): *El universo poético de Vittorio Sereni*, Vol. I. Madrid, Universidad Complutense.

— (1994): «*Cancroregina* de Tommaso Landolfi: una alegoría de la modernidad» en *La parodia. El viaje imaginario. Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Zaragoza, pp. 511-518.

— (1996): «Simbolismo y alegorismo en la lírica italiana contemporánea: la poesía de Franco Fortini» en *Actas del V Congreso de Italianistas Españoles*. Oviedo, Servicio de publicaciones. pp. 535-542.

Strich, F. (1953): *Classicismo e romanticismo tedesco*. Milano, Bompiani.

Szondi, P. (1974): *Poética y filosofía de la historia. Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe*. Madrid, Visor.

Todorov, T. (1991): *Teorie del simbolo*. Milano, Garzanti.

Vercellone, F. (1999): *L'estetica dell'Ottocento*. Bologna, Il Mulino.

— (2002): *Morfologie del moderno*. Torino, Trauben.